

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID



Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española
Área de Literatura Española e Hispanoamericana

Programa de doctorado con mención de calidad:
Las literaturas hispánicas y los géneros literarios en el contexto
occidental

**El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo:
rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género
narrativo**

**Tesis presentada por la candidata a doctorado
Diana Diaconu**

Director: Eduardo Becerra

Madrid, 2012

TABLA DE CONTENIDO

PRIMERA PARTE: PREMISAS TEÓRICAS Y CONTEXTO.....	1
Introducción	2
Capítulo I. El pacto narrativo de la autoficción	
1. Enfoque teórico y cuestiones de método	7
2. El pacto ambivalente y el enfoque sociocrítico	30
3. El pacto autoficcional como cuestionamiento de la estética realista.....	37
4. El autor, el narrador y el protagonista en la red de la autoficción.....	46
4.1. Autor empírico y <i>autor-creador</i>	47
4.2. El narrador-protagonista	52
4.3. La autoficción ante la escisión del yo.....	55
Capítulo II. La autoficción como discurso desmitificador. Entre la modernidad y la posmodernidad	57
1. ¿Un género en <i>revuelta</i> ? La actualidad de la escritura autoficcional	59
2. Una <i>toma de posición</i> ante la novela anterior. El <i>habitus</i> entre tradición y disidencia.....	73
2.1. La autoficción ante la tradición realista. El caso de Juan Goytisolo en la tradición española y desde Hispanoamérica	87
2.2. La autoficción ante la herencia del <i>boom</i> . Fernando Vallejo más allá del discurso identitario	101
3. El discurso identitario desmitificador de la autoficción: “Colombia linda” y “España castiza”	115
SEGUNDA PARTE: LAS AUTOFICCIONES DE FERNANDO VALLEJO.....	131
Capítulo III. La <i>toma de posición</i> de Fernando Vallejo: <i>neoquinismo</i> y provocación.....	132
1. Fernando Vallejo y la tradición filosófica antiidealista: <i>neoquinismo</i> y cinismo contemporáneo.....	134
2. El narrador-protagonista de Fernando Vallejo y la posición (<i>neo</i>) <i>química</i> o la otra herencia de Sócrates	147

2.1. Invalidar la moneda en curso	152
2.2. La retórica (neo)química y la forma del pensamiento perruno	159
3. Pacto autoficcional y provocación en <i>El río del tiempo</i>	166
3.1. Hacer de la propia vida una obra de arte. Modelo para desarmar modelos.....	176
3.2. El poder subversivo de la anécdota: la <i>vía corta</i> y el <i>neoquinismo</i> de Fernando Vallejo	180
3.3. Juegos diabólicos: ética y estética lúdica en <i>Años de indulgencia</i>	185
3.4. Inventar un subgénero o reinventar un género: el gran desafío de la autoficción	193
4. La <i>vía corta</i> en <i>La Virgen de los sicarios</i>	202
 Capítulo IV. Del “hiperrealismo” al “síndrome de Bartleby”	212
1. <i>La Virgen de los sicarios</i> frente a la “sicaresca”. Un problema de recepción	224
2. La plena expresión del “hiperrealismo” en <i>El desbarrancadero</i>	249
3. Crisis de fe y agotamiento de una vena: <i>La rambla paralela</i> , <i>El don de la vida</i> y los “libros de ciencia”	285
 Conclusiones.....	315
 Apéndice : Entrevista con Fernando Vallejo en el Carnaval de las Artes de Barranquilla (18 de enero de 2008)	322
 Bibliografía	332

Primera Parte

PREMISAS TEÓRICAS Y CONTEXTO

Introducción

Proponerse como meta del trabajo estudiar el pacto narrativo en las diferentes obras de un escritor implica, desde un comienzo, un interés específico en este género incierto y polémico que recibió hace solamente unas décadas el nombre de *autoficción* (Doubrovsky, 1977). El punto de partida de mi investigación ha sido entonces la concepción del género como consecuencia de una mirada particular, muy atenta al contexto sociocultural de su génesis. En otros términos, este trabajo es una apuesta por un determinado tipo de autoficción, o por un determinado significado cultural de este género, significado que en este estudio he considerado propio de la *auténtica autoficción*.

Quisiera hacer aquí un breve apunte —que desarrollo en el primer apartado del Capítulo I— sobre el enfoque teórico adoptado en este trabajo. Entiendo el texto literario como reacción crítica, como respuesta única y valiosa, ante unas circunstancias socio-históricas. Frente a los problemas esenciales de su época, el autor toma una posición crítica cuya índole es tanto estética como ética y política. Por lo tanto, los teóricos cuyos conceptos han resultado útiles para esta investigación (Lukács, Goldmann, Bajtin, Bourdieu, Zima, Kristeva, etc.) son los que se inscriben en la gran tradición iniciada por Hegel, tradición que indaga el significado del texto en su contexto sociocultural, superando así, de una parte, la concepción de la obra literaria como reflejo de la realidad representada, y de otra, las tesis formalistas sobre la literariedad.

De gran utilidad para este trabajo resultó ser la teoría de los *campos literarios* de Bourdieu, en especial el concepto de *toma de posición*¹, que hace posible abordar el texto literario de manera mucho más profunda, explicándolo como una respuesta a determinado contexto. Esto permite evitar categorías ya desgastadas, basadas en criterios muy

¹ Los conceptos de *campo literario*, *toma de posición* y otros conceptos afines de Bourdieu serán definidos y articulados en el Capítulo II, apartado 2, pp. 73-78, de este trabajo. De aquí en adelante los utilizaré en cursiva y sin referencia.

cuestionables, que llevan, por ejemplo, a las periodizaciones tradicionales de la literatura (según criterios cronológicos, escuelas, corrientes literarias, etc.), o bien al uso de conceptos caducos, como el de literatura nacional. Además, el planteamiento que hace posible la propuesta teórica de Bourdieu es perfectamente compatible con el modo de concebir la autoficción por el que se ha optado aquí: una escritura que, firmemente anclada en su contexto sociocultural, abre nuevos caminos en el panorama contemporáneo al proponer un concepto propio de literatura, diferente del que está detrás de la literatura consagrada y representa la *toma de posición* central en el *campo literario* colombiano o hispanoamericano.

Es precisamente el caso de la obra de Fernando Vallejo, que, de una parte, rompe con el canon de la novela como género moderno por excelencia y, de otra, toma distancia de la novela como producción masiva de nuestros tiempos posmodernos, la novela *light*, de consumo, producto no de la reflexión personal de un espíritu crítico, sino del “pensamiento débil” denunciado por Roberto Bolaño en su último ensayo. Fernando Vallejo rompe con los dos modelos exitosos del momento: la gran novela de los sesenta y la novela contemporánea de consumo, siendo esta última una prolongación epigonal o bien del primer modelo, o bien del modelo de la novela realista, que perdura en la así llamada “novela de la violencia”.

A través de una escritura personal, el escritor se abre sitio en el *campo literario* de los ochenta y ocupa una *posición* propia. A menudo catalogada por la crítica como escritura posmoderna, porque, de forma mecánica y poco matizada se la sitúa en el así llamado “post-boom”, la obra de Fernando Vallejo mantiene, en realidad, una relación compleja e hipercrítica tanto con la modernidad como con la posmodernidad, sin identificarse plenamente con ninguna de las dos *posiciones*. Esta constatación me ha llevado a indagar en las relaciones que la autoficción,

tal como la practica Fernando Vallejo, establece tanto con el ideario moderno como con el “sentir-vivir” (Fernando Cruz Kronfly) posmoderno.

En esta perspectiva he estudiado la opción de Fernando Vallejo por la autoficción. Mediante un análisis contrastivo con algunos planteamientos fundamentales del escritor peninsular Juan Goytisolo, he buscado desvelar los rasgos ideológicos inherentes al género autoficcional y, al mismo tiempo, el significado particular de este género en Colombia y, en general, en América Latina. A este asunto le han sido dedicados los primeros dos capítulos del trabajo. Después de este enfoque panorámico inicial, he ido acercando el foco hacia la obra de Fernando Vallejo, hasta traer a primera plana el nivel textual concreto que finalmente ha sido objeto del análisis. En este segundo momento, me he centrado en la configuración de la *toma de posición* particular de Fernando Vallejo, considerada en el contexto occidental, en Colombia y en América Latina. He situado su *apuesta* a continuación del *quinismo* antiguo y la he conectado con el *neoquinismo* contemporáneo (Sloterdijk, 1989)², otorgando especial atención al sentido específico que adquiere su actitud provocadora dentro de esta tradición. Así entendida, la provocación no se agota en el mero llamado de atención o escándalo, sino que tiene sólidas raíces en la búsqueda de la verdad, que pasa por el desenmascaramiento de las falsas conciencias avaladas por la ideología oficial. En la mayor parte del tercer capítulo se ha desarrollado este aspecto.

Finalmente, he analizado la *puesta en forma* (Bourdieu, 1997)³ correspondiente a la *toma de posición* que representa la obra de Fernando Vallejo en su conjunto, teniendo en cuenta también las *tomas*

² En la concepción de Sloterdijk, el *neoquinismo* es el resurgimiento, en la modernidad tardía o en la posmodernidad, de la posición del cinismo antiguo (al que el autor llama *quinismo* para diferenciarlo del *cinismo contemporáneo*). *Quinismo* y *neoquinismo* comparten su oposición rotunda, tajante, a la falsa conciencia representada por la cultura oficial. En el caso del *neoquinismo*, esta falsa conciencia se identifica con la crisis de la modernidad, que degenera en la posición inauténtica, de doble moral, del *cinismo contemporáneo*. Véanse también los comentarios de las pp. 162-164 de este trabajo.

³ Véase la nota 110, p. 133 de este trabajo.

de *posición* particulares de cada una de sus obras y la trayectoria que dibujan dentro del proyecto creador del escritor. El nivel del lenguaje, sobre todo la *forma composicional* (Bajtin, 1986a) —estudiada en relación con la *forma arquitectónica* (Bajtin, 1986a) y con la *toma de posición* a las que da expresión—, han tenido un papel protagónico en esta tercera fase del estudio (capítulos III —parcialmente— y IV en su totalidad), que enfoca la plasmación de una escritura, de un estilo. *Hiperrealismo* (Abad Faciolince, 2001) me ha parecido la categoría más adecuada para designar esta *puesta en forma* que reacciona tanto ante el lenguaje convencional, retórico, producto de la tradición moderna transformada en código oficial de la cultura dominante, como ante el lenguaje enajenado y degradado de los contemporáneos. Concebido como rechazo de estos dos códigos lingüísticos petrificados o no auténticos, el *hiperrealismo* prolonga la actitud *neoquínica* que toma distancia —como se verá— tanto de la tradición, de la cultura oficial y dominante, como del *cinismo* contemporáneo. La reacción ante éste último se hace patente a nivel del lenguaje en las invocaciones a don Rufino José Cuervo —máxima figura del defensor del idioma desde una posición moderna conservadora—, que son omnipresentes en los libros de Fernando Vallejo. La *puesta en forma* y en particular la actitud del escritor ante el lenguaje resultan, entonces, perfectamente coherentes con los aspectos antes analizados: la *toma de posición* del autor en el *campo literario* contemporáneo y su opción por el pacto autoficcional.

Aunque el *hiperrealismo* de Fernando Vallejo represente una reacción más fácil de observar en el plano del lenguaje, implica también una posición axiológica y ética; un rechazo del antiguo sistema de valores moderno y de la moral humanista, pero en igual medida una crítica de la anomia del presente. A su turno, esta doble oposición no es sino una faceta de la autoficción vista como escritura en *revuelta*, como género elegido por un moderno desencantado, que rompe con la visión moderna del mundo a la vez que rescata y continúa la tradición del espíritu crítico,

un espíritu despierto, que también se vuelve autocrítico, cuestionando sus propios fundamentos.

Capítulo I

El pacto narrativo de la autoficción

1. Enfoque teórico y cuestiones de método

Una mirada panorámica sobre el uso del concepto de *autoficción* en la actualidad, después de varias décadas de oscilaciones e imprecisiones teóricas desde que, en 1977, Serge Doubrovsky lanzó el término, me ha revelado que la propuesta más convincente se debe a aquel sector de la crítica especializada que reivindica los principios básicos del planteamiento acerca del pacto autobiográfico propuesto por Philippe Lejeune en su conocido estudio de 1975⁴. Con la autoficción parece ocurrir un fenómeno muy similar al que se había dado antes con la autobiografía. Así como en los estudios teóricos y críticos relacionados con la autoficción se usó el término durante largo tiempo sin haberse deslindado previamente con claridad el concepto, y en consecuencia sin establecer rigurosamente las fronteras de la autoficción con géneros y subgéneros vecinos, en el caso de la autobiografía también reinaba el caos teórico antes del estudio imprescindible de Lejeune. Los enfoques anteriores eran o bien de corte contenidista o bien de corte formal, si no combinaban, en distintas proporciones, ambos criterios. Todos ellos estaban condenados a la arbitrariedad y a la confusión perpetua del círculo vicioso porque, según demostró Lejeune, el planteamiento del problema era inadecuado.

En el caso de los enfoques contenidistas, la autobiografía se definía antes que nada por el “pacto referencial” mediante el cual el texto quedaba sometido a una “prueba de verificación”: la confrontación con la

⁴ Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique* (1975). Las páginas que se mencionan a continuación remiten a la traducción al español del primer capítulo del libro, publicada por Ángel G. Loureiro en los *Suplementos Anthropos* (1991).

realidad. Que dicha confrontación pase de ser una mera utopía y se convierta en factible parece ser un hecho altamente dudoso. Pensemos en que, en materia de la vida privada de uno, la única fuente autorizada y a la vez la autoridad máxima es, inevitablemente, uno mismo, ya que la verdad del sujeto no se encontrará en ningún otro tipo de documento de los que podrían apoyar un cotejo con la supuesta realidad. E incluso cuando el autor de la autobiografía tiene las mejores intenciones de decir la verdad y de ser honesto, la versión de la historia de su propia vida que está contando es subjetiva, es *su* verdad, que no tiene por qué coincidir con la verdad de otros. Esta versión inevitablemente “falsea” la realidad, el autor “miente” a pesar suyo, al darles a los hechos narrados una determinada coherencia y un determinado sentido. Porque, ¿quién estaría en posesión de la verdad única, absoluta y definitiva? Parece que la existencia de tal concepto, condicionada por la “prueba de verificación” con “la realidad” y en virtud de la cual se podría concluir la referencialidad de un escrito autobiográfico, no pasa de ser una mera ilusión. Se trataría entonces de un concepto parásito por vacío e inoperante. Además, según Lejeune, incluso si este cotejo con “la realidad” fuera posible, no constituiría un criterio suficiente para definir la autobiografía en su particularidad, ya que un contenido “verdadero” no es una característica exclusiva de ella: todos los textos referenciales, inclusive los científicos, comparten este rasgo con la autobiografía. En un apartado del libro ya citado (“Copia certificada”, 1991: 56-59), Lejeune demuestra que el pacto referencial caracteriza en primer lugar a la biografía y constituye sólo un aspecto secundario de la autobiografía, por lo cual, empleado como criterio único, desenfoca la definición del género autobiográfico y no logra deslindarlo de un género vecino: la biografía.

En los planteamientos de corte formal se suelen enfocar tan sólo unas técnicas y unos procedimientos que, desprendidos de su contexto real y considerados únicamente a nivel textual, caracterizan tanto a la autobiografía como a la novela; por consiguiente, esta vez no se logra

deslindar la autobiografía de otro importante vecino con el cual fueron confundidas primero la autobiografía y luego la autoficción: la novela autobiográfica. Demasiado a menudo y a la ligera, primero el discurso autobiográfico y luego el autoficcional fueron identificados con el uso de la primera persona. En el apartado titulado “Yo, tú, él”, Lejeune estudia cómo se puede expresar la identidad entre narrador y protagonista en el texto autobiográfico y demuestra que, si bien ésta se suele significar a través de la primera persona, el uso del yo no es la condición *sine qua non* para que se establezca dicha identidad. Aunque en la práctica esto no ocurre frecuentemente, nada impide que la coincidencia entre narrador y personaje sea verbalizada mediante la segunda o tercera persona del singular. Además, mientras el teórico se mantenga exclusivamente a nivel textual, le será imposible resolver el problema de la identidad de quien asume el discurso porque, estrictamente a este nivel, los pronombres *yo, tú, él* no tienen un contenido referencial propio, sino que expresan funciones que cualquier sujeto puede asumir. Hace falta transgredir el nivel textual para comprobar la identidad del sujeto de la enunciación: los pronombres remiten necesariamente fuera del texto. Por lo tanto, no se puede dar una definición textual, de corte formal, de la autobiografía. Para dilucidar el problema de la identidad del yo autobiográfico es necesario traspasar obligadamente los límites textuales y remitirse a este espacio *paratextual*, diría Gérard Genette, situado a la vez dentro y fuera del texto, el espacio de la cubierta donde está el nombre propio del autor: la *firma del contrato*, en palabras de Lejeune.

Sin perder de vista los otros dos aspectos, semántico y sintáctico, la definición que da Lejeune de la autobiografía, situándose en la perspectiva del lector, pone en primer plano el aspecto pragmático, el funcionamiento de la autobiografía. Recordemos la famosa definición: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1991: 48). Se ponen aquí en juego tres

categorías distintas, a saber una semántica, una sintáctica —presentes en los planteamientos teóricos sobre la autobiografía anteriores a Lejeune—, y una pragmática, que el teórico francés conjuga con las dos anteriores, según se puede observar desglosando su definición:

- El aspecto **semántico** está contemplado en la referencia al tema tratado: la vida individual, la historia de una personalidad.
- El aspecto **sintáctico** se refiere a la forma del lenguaje:
 - a) narración
 - b) en prosay a la posición del narrador:
 - a) identidad entre el narrador y el protagonista, es decir, narrador *autodiegético*
 - b) perspectiva retrospectiva de la narración, o narración *ulterior*.
- El aspecto **pragmático** se tiene en cuenta al considerar la situación del autor: su calidad de “persona real” y su identidad con el narrador-protagonista.

Pero lo primordial y definitorio de la autobiografía según Lejeune no es ni la identidad real del autor ni el género concebido de manera estática, como un compendio fijo de rasgos composicionales, sino el *contrato de lectura* que el autor como sujeto responsable de la enunciación cierra con el lector, y que determina las categorías pertinentes a la hora de leer un texto autobiográfico.

Si el criterio pragmático es el único que puede fundamentar una teoría rigurosa de la autobiografía que supere la vaguedad de las definiciones anteriores o simplemente de los usos demasiado relajados de esta categoría, esto no implica que la teoría propuesta se presente como acabada y definitiva. Al contrario, la propuesta de Lejeune deja en claro

que la definición de la autobiografía como un contrato no es rígida, petrificada, sino flexible porque es histórica. El contrato depende, obviamente, del contexto sociocultural en el que se cierra. En el muy citado cuadro que acompaña la definición de Lejeune (y que reproducimos a continuación⁵) se delimita una zona propia de la autobiografía con respecto al género de la novela:

Nombre del personaje	≠ Nombre del autor	= 0⁶	= Nombre del autor
Pacto Novelesco	novela	novela	AUTOFICCIÓN
= 0	novela	indeterminado	autobiografía
Autobiográfico	AUTOFICCIÓN	autobiografía	autobiografía

Los criterios para identificar la autobiografía, siempre de índole pragmática, son:

1. La identidad entre el nombre del autor y el nombre del protagonista
2. Otras maneras de expresar el pacto autobiográfico
3. Ambos criterios.

Destaco el hecho de que al definir la autobiografía Lejeune no le destine, a la manera cartesiana, una sola casilla, sino toda una zona en el mapa que dibuja el cuadro, una zona que, desde luego, se mueve con la historia. En las reflexiones que emprende a continuación sobre el “espacio autobiográfico” Lejeune amplía todavía más esta zona, mostrando a raíz

⁵ El cuadro original de Lejeune se encuentra en la página 49 de la revista citada. Aquí está adaptado y contiene subrayados en función de las necesidades del presente trabajo.

⁶ Para el autor, = 0 significa que no existe información sobre la relación de identidad o no identidad entre el nombre del personaje y el del autor o sobre el pacto narrativo.

de un ejemplo concreto cómo, en determinadas circunstancias, el espacio autobiográfico puede invadir también parte del *campo* de la novela, haciendo que obras concebidas como ficción sean leídas según las leyes del pacto autobiográfico.

Dentro de la bibliografía más reciente, cabe mencionar aquí el estudio titulado “La frontera autobiográfica” (1993: 179-225)⁷ donde el profesor José María Pozuelo Yvancos hace unas observaciones muy acertadas a propósito de las dos principales tesis de finales del siglo XX —a menudo presentadas como contrarias— sobre los escritos autobiográficos. Mal entendida, según explica Pozuelo Yvancos⁸, la tesis pragmática de Lejeune ha suscitado réplicas fundamentalmente de parte de los teóricos de la corriente deconstruccionista, quienes han criticado duramente lo que les pareció ser una concepción de la identidad del yo extraliteraria y apriorística en relación con el texto. Ellos defienden, al contrario, la tesis del yo como una construcción textual, por lo que el proceso de búsqueda de la identidad del sujeto es figurado, “retórico”, en palabras de Paul de Man (1991: 113-118). Esta idea, que me parece válida mientras no se presente de manera absolutizada, nutrirá el presente trabajo sobre todo en aquellas partes dedicadas al análisis textual, donde se seguirán los pasos decisivos en la construcción del yo. Cualquier acto de narrar supone una dosis —variable— de ilusión, de retórica, y el discurso en primera persona no hace excepción: la narración confiere fatalmente a lo narrado un sentido que muy probablemente antes de la escritura no existía. Tal “falseamiento” alcanza un alto grado en el relato en tercera persona a cargo de un narrador omnisciente, cuya

⁷ En *Poética de la ficción* (1993). Más recientemente este capítulo ha sido reeditado en el libro *De la autobiografía. Teoría y estilos* (2005).

⁸ Con su propuesta teórica de 1975, Lejeune no pretendía que el estatuto de la enunciación definido por su fórmula $A = N = P$ garantizara la referencialidad de la autobiografía. Consciente de que dicha referencialidad siempre permanecería no comprobable, una mera ilusión, y que, además, constituía un asunto de interés menor, Lejeune quería definir, en realidad, el “contrato” con el lector, mediante el cual el autor asumía la responsabilidad de lo escrito, prometía ser veraz y exigía a cambio de parte del lector que le diera crédito.

conciencia reordena los acontecimientos y produce un sentido y una coherencia muy dudosos, porque el texto no manifiesta preocupación alguna por contemplar de manera crítica la relación que mantiene con la realidad. Le basta con imponer *su* verdad. El desacuerdo frente a este tipo de narrador que muestra Fernando Vallejo en todos sus libros y el manejo que hace del lenguaje en su escritura para rehuir tales efectos de falseamiento son producto de una alta conciencia, despierta en todo momento, de que toda reordenación, lógica o cronológica, de los hechos y toda coherencia son artificios manipuladores de la verdad. Esto no quita en absoluto que Fernando Vallejo recurra, inevitablemente, a otros procedimientos y estrategias narrativas, distintos de los que critica, pero que requieren ser leídos, por supuesto, también en su dimensión simbólica, como lenguaje figurado.

Ahora bien, no se debería deducir de esto que la intención del autor al escribir el texto y la relación de éste con la verdad fueran irrelevantes, ya que el producto final de todos modos será una ficción. Según lo subraya Pozuelo Yvancos, “toda sanción de ficcionalidad se da en esferas pragmáticas, histórica, social y culturalmente convocadas, y no en los términos de una categorización textual, aunque ésta se presente deconstructivamente” (1990: 191-192), por lo cual, mientras muchas propuestas del ámbito de la deconstrucción pecan por formalismo y aparecen hoy caducadas, la visión de Lejeune, matizada posteriormente, resulta vigente en lo esencial. Entendida como “un modo de lectura tanto como un tipo de escritura”, “un efecto contractual que varía históricamente” (1990: 60), la autobiografía selecciona el enfoque pragmático como la visión más adecuada para explicar su texto. Nos atrevemos a extender el pensamiento de Lejeune también a la autoficción, ya que, sin ignorar el carácter ficcional del texto, nos permite respetar su particularidad dentro de la gran categoría de textos ficcionales: se trata de que la autoficción problematiza los límites entre la ficción y la realidad así como las instancias textuales, lo cual no se debería ignorar adoptándose

un concepto de ficción demasiado abarcador y, por eso mismo, poco atento a la particularidad del texto. Además, en el caso concreto de Fernando Vallejo, la visión histórica se impone también a causa de la crítica radical que el escritor hace del discurso ahistórico, mítico, y su opción categórica por un discurso anclado en su actualidad social, política y cultural.

Finalmente, las dos teorías sobre la autobiografía consideradas aquí, la de Lejeune, que hace énfasis en el aspecto pragmático, y la de índole semántico-sintáctica propuesta por los teóricos de la deconstrucción, no son incompatibles. Son, según aclara Pozuelo Yvancos⁹, dos puntos de vista, dos enfoques distintos que se deberían más bien complementar. Cada uno de ellos nutrirá, de manera flexible y oportuna, el análisis de las autoficciones de Fernando Vallejo.

Cabe todavía destacar, en este breve marco teórico, otra aportación imprescindible, la de Manuel Alberca, que, desde la perspectiva del momento presente, está considerando el panorama para seleccionar, sintetizar y tomar posición en las controversias y los debates que acompañaron el surgimiento y el desarrollo de la autoficción. En su último libro sobre el tema, Manuel Alberca (2007)¹⁰ empieza pasando revista de manera sucinta a la historia del concepto de autoficción, para luego aclarar el sentido en el que lo empleará en su estudio. Siguiendo esta misma pauta apuntaré los datos fundamentales para ilustrar las principales direcciones de la reflexión teórica sobre la autoficción,

⁹ Cf. "Que el yo autobiográfico sea un discurso ficcional, en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido, de tener que predicarse en el mismo lugar como *otredad* no implica que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída –y de hecho lo sea tantas veces así– como un discurso con atributos de verdad. Como un discurso en la frontera de la ficción, pero marcando su diferencia con ésta. Una frontera, claro está, convencional, como todas las fronteras, que separa artificialmente un territorio que, como territorio será posiblemente uniformemente ficcional, pero que es línea fronteriza que en efecto actúa en la sociedad –y ha actuado– al entenderse en su producción y recepción como discurso distinto, específico y autenticador" (Pozuelo Yvancos, 1993: 202).

¹⁰ Ver el apartado "Treinta años de historia (y unos orígenes de siglos)" en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007).

después de lo cual me centraré en las ideas imprescindibles para definir mi propia posición.

Manuel Alberca comienza por desmontar muy oportunamente dos mitos sobre la autoficción, igualmente falsos: según uno de ellos, la autoficción nació ayer; según el otro, sus orígenes se pierden en la oscuridad de los tiempos... La posición del profesor ante esta divergencia de puntos de vista me parece razonable y la comparto en este trabajo: si bien la existencia de relatos con las características formales de la autoficción se podría comprobar ya en siglos remotos, se trata de textos que remiten a unos conceptos de sujeto y de individualidad muy distintos de los que están detrás de las autoficciones actuales. El auge sin precedente de este género o de este tipo de novela en las últimas décadas del siglo pasado y en el lapso transcurrido del nuestro permite pensar que estamos ante un fenómeno directamente relacionado con nuestra época, con la crisis de la modernidad y con la así llamada posmodernidad. La visión histórica, que enfoca la autoficción dentro de su contexto sociocultural, se impone ante cualquier tipo de planteamiento formal. Por lo tanto, con la plena conciencia de que ninguna modalidad literaria surge de la nada y admitiendo que, desde un punto de vista estricto, 1977 no es la fecha de nacimiento de la autoficción, sino apenas la fecha de creación de un término que designa con propiedad un fenómeno ya existente, Manuel Alberca considera que la historia reciente de la autoficción empieza en las casillas vacías del cuadro de Lejeune. Advierte sobre el nacimiento *in vitro* de esta forma narrativa, con *Fils* de Serge Doubrovsky y otros experimentos surgidos del diálogo de la literatura con la teoría, fenómeno típico de nuestra época, que diferencia la literatura contemporánea de las literaturas de épocas pasadas, cuando estas actividades se daban en campos al menos distintos si no incomunicados.

Pasar revista a las principales definiciones de la autoficción de finales del siglo XX y principios del XXI le sirve a Manuel Alberca para

buscar criterios sólidos con base en los cuales se pueda superar el uso indiscriminado que se dio a este término en España, tanto en la prensa como en la crítica académica¹¹. De la crítica de finales del siglo XX, Manuel Alberca destaca a Serge Doubrovsky con su propuesta de la autoficción vista como una autobiografía escrita con las posibilidades de la ficción, o sea una variante posmoderna de la autobiografía, mediante la cual se superaría la retórica clásica del género. Según consta en un *paratexto* de *Fils*, la autobiografía se caracterizaba por las siguientes limitaciones derivadas del ideario moderno: versaba sobre la vida de personas ilustres, enfocaba siempre el momento del ocaso de la vida y empleaba un estilo invariablemente grandilocuente. En la misma línea abierta por Doubrovsky, en el sentido de privilegiar la afinidad genérica de la autoficción con la autobiografía, se inscribe la definición que propone Jacques Lecarme en su trabajo de 1994, una definición que tiene la calidad de ser precisa a pesar de limitarse al aspecto formal: “La autoficción es en principio un dispositivo muy sencillo: sea un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya clasificación genérica indica que se trata de una novela”¹².

La posición contraria, desde la cual se considera que la autoficción se aproxima mucho más a la novela, está representada por Vicent Colonna (1989) y Marie Darrieusecq (1997), ambos discípulos y alumnos doctorales de Gérard Genette. Según la investigación doctoral del primero, “una autoficción es una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad real (su verdadero nombre)”¹³. Marie Darrieusecq se dedica también a estudiar la autoficción desde el punto de vista del pacto novelesco, considerándola

¹¹ Ver Alberca, Manuel. 2007: 149.

¹² En Lecarme, Jacques, “Autofiction: un mauvais genre?” de *Autofictions & Cie*, París, Ritm, 6, *apud* Alberca, 2007, p 151. Me he permitido retocar ligeramente la traducción de Manuel Alberca, sustituyendo la palabra “simple” por “sencillo”, ya que expresa con mayor fidelidad el sentido del texto original.

¹³ En Colonna, Vicent, *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, Lille, ANRT, 1990, *apud* Alberca, 2007: 151-152.

no tanto una modalidad de la autobiografía sino sobre todo “una variante subversiva de la novela en primera persona”, pues transgrede directamente “el último reducto del realismo: el nombre propio” (*apud* Alberca, 2007: 154).

El maestro de los dos jóvenes investigadores también rozaba la problemática de la autoficción al abordar, en uno de los ensayos que integran el libro *Ficción y dicción* (1993)¹⁴, la oposición entre el *relato ficcional* y el *relato factual*¹⁵. El ensayo empieza con una crítica relativa a lo que hoy parece ser una importante limitación de la narratología: haciendo del *relato de ficción*, considerado “relato por excelencia”, “modelo de todo relato” (1993: 53), su objeto de estudio en exclusividad, ha ignorado el *relato factual*, cuyo análisis Genette añora hoy en día y le parece imprescindible:

[...] sería necesaria una vasta investigación de prácticas como la historia, la biografía, el diario íntimo, el relato de prensa, el informe de policía, la *narratio* judicial, el cotilleo cotidiano y otras formas de lo que Mallarmé llamaba el «reportaje universal» o, al menos, el análisis sistemático de un gran texto considerado típico como las *Confesiones* o la *Historia de la Revolución Francesa* (1993: 54).

Sin embargo, si bien el autor señala desde el principio que para diferenciar entre *relato ficcional* y *relato factual* hay que superar la visión contenidista o formal de las poéticas esencialistas y tomar en cuenta necesariamente, desde una perspectiva pragmática, el contexto de producción y recepción del texto, la propuesta de Gérard Genette no conseguirá superar realmente el punto de vista formal, narratológico. Aun así el teórico reconoce —en términos parecidos a los usados por Lejeune para exponer su propuesta central— que en el origen de la diferencia de comportamiento entre el discurso *ficcional* y el discurso *factual* frente a la

¹⁴ *Fiction et diction*. (1991, Seuil, Paris). Edición española (1993. Lumen, Barcelona).

¹⁵ *Idem*. Ver “Relato ficcional, relato factual”, pp. 53-76.

realidad está “el estatuto oficial del texto y su horizonte de lectura”, el *contrato de lectura*, diría el autor de *El pacto autobiográfico*. Genette le invoca el nombre y lo cita a menudo reverentemente, pero en realidad no sigue el camino abierto por la propuesta novedosa de Lejeune.

La parte más extensa del ensayo de Genette se dedica al estudio narratológico de los dos tipos de relatos —*ficcional* y *factual*— según las categorías que había propuesto casi dos décadas antes en *Figuras III: tiempo y modo* (referentes a la relación entre las primeras dos capas del texto, la *historia*, *fábula* o *diégesis* y el *discurso* o el *relato*) y *voz*, ésta última relativa a la relación entre la tercera capa del texto, la *narración* (entendida esta vez en el sentido de acto de narrar) y la *historia*. El análisis detallado del *tiempo narrativo* según el *orden*, la *velocidad* y la *frecuencia* determina a Genette a rectificar su posición anterior, concluyendo que ninguna de estas manipulaciones temporales es exclusiva del *relato ficcional* hasta el punto de que se pueda convertir en su marca, su señal de identidad, que lo delimite claramente y lo distinga netamente del *relato factual*. Aparentemente Genette toma distancia de la posición crítica¹⁶ que tiende a asimilar la sucesión del tiempo en la *historia* (lineal, cronológica, que obedece a la lógica causal), al *contenido pre-estético*, extraliterario (e implícitamente al *relato factual*), mientras asocia la reordenación del contenido diegético en el *discurso* al nivel formal (e implícitamente al *relato ficcional*). “La distorsión —suscribe Genette citando a Goodman— no es en relación con un orden de los acontecimientos absoluto e independiente de todas las versiones, sino con relación a lo que esta misma versión *dice* ser el orden de los acontecimientos”¹⁷. Estamos de acuerdo con esta afirmación, pero no podemos dejar de notar que, en buena parte, el propio Genette fue responsable de esta confusión. No solamente con su trabajo de 1972, donde la sucesión lógica y cronológica de los hechos en la *historia* se

¹⁶ Representada por Barbara Herrnstein Smith, ver pp. 57-58.

¹⁷ Goodman, p.799, *apud* Genette, p. 59.

asocia al *contenido pre-estético* (Bajtin¹⁸), invitando a un cotejo con la realidad extraestética, sino también en su propuesta más reciente, de 1991. En el ensayo “Ficción y dicción” que da título también al libro, Genette aspira a superar el punto de vista formal, implícito en su propio planteamiento narratológico, incorporando la dimensión pragmática sin la cual, según parece estar convencido en este momento, se desestima el aspecto funcional y contextual de la literatura. Sin embargo, queda anclado en la visión formal desde un comienzo, cuando inicia sus reflexiones partiendo de la definición de *literariedad* de Roman Jakobson, a pesar de considerarla insatisfactoria. A guisa de explicación apunta: “Aceptemos, por convención, esa definición de la literatura como aspecto estético de la práctica literaria y, por opción metodológica, la limitación de la poética al estudio de ese aspecto, dejando de lado la cuestión de si sus demás aspectos —por ejemplo, el psicológico o el ideológico— no quedan abarcados, de hecho o de derecho, por esa disciplina” (1993: 12). El lector queda por lo tanto desconcertado (más que un argumento, “por convención” parece ser una maniobra para esquivarlo) y con razón se pregunta por qué el teórico no supera esta convención y este punto de vista que él mismo tildó de limitados e impropios.

A mi modo de ver, si Genette no logra cumplir con su propósito de superar los planteamientos de las poéticas esencialistas es a causa de la

¹⁸ En el conocido ensayo titulado “El problema del contenido, del material y de la forma en la creación artística verbal” (1924), incluido luego en *Problemas literarios y estéticos* (1986a), Bajtin propone unos conceptos de *contenido* y *forma* muy diferentes de los vehiculados por las estéticas esencialistas que dominaban el campo teórico de la época. Partiendo de la convicción de que la literatura no trabaja con la realidad virgen, neutra, no significada anteriormente, sino con elaboraciones de la realidad existentes en la sociedad, en la cultura, Bajtin considera *contenido pre-estético* las elaboraciones de los diferentes sistemas interpretativos del mundo existentes en la sociedad, entre los cuales considera más importantes aquellos mediante los cuales el hombre trata de conocer y de valorar el mundo: los valores cognoscitivos y los valores éticos. En la obra literaria los valores cognoscitivos y éticos de la realidad evocada, eso es, del *contenido pre-estético*, están presentes, pero no en estado bruto sino que se encuentran unificados, culminados, resignificados por el artista a través de la *forma* y a partir del *material verbal*. La *forma*, que representa el nivel estético de la obra, es el resultado de la actitud valorativa del *autor-creador* ante el *contenido (forma arquitectónica)* y se plasma de manera concreta en la *forma compositiva*, orientada hacia el *material verbal*.

permanente confusión que existe en su texto entre la *forma composicional* y el *contenido*, términos que entiendo aquí en el sentido de Bajtin. El deseo de Genette de incorporar la referencia al contexto sociocultural, de la producción y de la recepción del texto, al mundo del autor y del lector, no lleva desafortunadamente a una mirada más abarcadora y matizada, sino que degenera en un equívoco: tomar por *contenido* el argumento, que es en realidad un aspecto de la *forma composicional*. Verbigracia, cuando afirma: “Un texto de prosa no ficcional puede muy bien provocar una reacción estética que se deba no a su forma, sino a su contenido: por ejemplo, podemos reconocer y apreciar como objetos estéticos, independientemente de la forma como estén contados, una acción o un acontecimiento real relatado por un historiador o un autobiógrafo [...], como cualquier otro elemento de la realidad”. El error consiste, a mi modo de ver, en que se ignora el hecho de que un acontecimiento de la *historia* sea estético en el contexto del argumento al que pertenece y no en la mera realidad. Por “real” que sea un acontecimiento, a la hora de ser “relatado”, se desmaterializa, se desrealiza, supera el estado de *contenido pre-estético*, y cobra *forma*, aunque fuera a través de la selección, del corte que hace el narrador, y no de la invención, supuestamente ausente en los relatos *factuales*. Es más, según los conceptos de *contenido* y *forma* que propone Bajtin, los diferentes elementos de la *historia*, igual que los del *discurso*, pertenecerían claramente a la *forma composicional*: el argumento sería un elemento de la *puesta en forma* que materializa la contemplación y la evaluación del mundo hechas por el *autor-creador* a través de la *forma arquitectónica*. Es precisamente por eso por lo que provoca una reacción estética. Por lo tanto la contrastación directa de los hechos de la *historia* con la realidad extraestética, tal como propone Genette a continuación, no pasaría de ser una ingenuidad: “si la autenticidad del hecho está fehacientemente demostrada y se percibe claramente —y, por lo demás, aun cuando sea ilusoria—, el posible juicio estético no se referirá al texto, sino a un hecho exterior a él, o supuesto

tal, y cuyo mérito estético, por decirlo ingenuamente, no corresponde a su autor, como tampoco la belleza de su modelo depende del talento de un pintor” (1993: 32). En efecto, “ingenuamente”. Es en lo único en que podría compartir la opinión de Genette.

Ahora bien, es preciso admitir que las dos categorías propuestas por Genette en este ensayo, *obras de ficción* vs. *obras de dicción*, podrían ser muy productivas y su aplicación al caso concreto de la autoficción podría llevar a resultados muy interesantes. Estudiar qué peso tienen la *ficción* y la *dicción* en una autoficción determinada, en qué proporción se mezclan en cada caso, puede llevar a un revelador análisis semántico-sintáctico del texto, el cual, bien contextualizado, alumbra realmente el significado de la obra. Quizás sea legítima la asociación entre la obra predominantemente de *ficción* y un enfoque narratológico que privilegie el estudio de la *diégesis*; de manera simétrica, la asociación entre la obra predominantemente de *dicción* y un énfasis en el nivel del *discurso*. A pesar de que, a mi modo de ver, es inconcebible la obra pura de *ficción* o de *dicción* de la que trata Genette: toda obra literaria me parece ser una combinación, eso sí, en distintas proporciones, de *ficción* y *dicción*¹⁹. Según el modelo (que critica pero, paradójicamente, sigue) de las poéticas esencialistas —que se inscribirían dentro de lo que Genette llama el régimen de literaridad *constitutiva*, distinguiéndolo del régimen de literaridad *condicional*— la *ficción* correspondería a los géneros narrativos y dramáticos, mientras que a la *dicción* le corresponderían los dominios de la poesía. Genette apunta con razón que ninguna poética esencialista,

¹⁹También discrepo con lo que afirma Genette al definir la literatura de *ficción* por oposición a la de *dicción*: “Es literatura de ficción la que se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos, literatura de *dicción* la que se impone esencialmente por sus características formales: por no hablar, una vez más, de amalgamas o mixturas, pero me parece útil mantener la distinción en el nivel de la esencia y la posibilidad teórica de estados puros: por ejemplo, el de una historia que nos emocione sea cual fuere el modo de representación (esa historia, como es sabido, era para Aristóteles, y es aún para algunos, la de Edipo), o el simétrico de una fórmula que nos fascina, independientemente de toda significación perceptible: ése era, según Valéry, el caso de muchos versos hermosos, que «nos afectan sin comunicarnos gran cosa» y que «tal vez nos comuniquen que nada tienen que comunicarnos»”, 1993: 27.

sea ella de corte contenidista o formal, alcanza a dar cuenta de toda la esfera de la literatura. La poética aristotélica y las propuestas neo-aristotélicas, para las cuales toda la literatura es ficción, ignoran la poesía, la excomulgan de la república de las letras, o la asimilan de manera forzada y abusiva al pacto ficcional. Las poéticas que sitúan el valor estético exclusivamente al nivel de la forma composicional se hacen responsables de igual exageración, pero en el sentido contrario, al considerar que toda literatura es poesía y al excluirla esta vez a la ficción por “prosaica”. Las poéticas “condicionalistas” (a las que Genette no hace justicia²⁰), según él, tampoco lograrían dar cuenta sino de una parte de la literatura. En realidad, el problema mucho más grave de las poéticas esencialistas me parece ser no tanto su carácter parcial, su validez restringida, sino el hecho de que incluso de aquella zona de la literatura de la cual pretenden dar cuenta, den cuenta mal, proponiendo un

²⁰ La propuesta de las poéticas “condicionalistas”, que consideran esencial el contexto sociocultural de la producción de la obra literaria para la comprensión de su significado, se ve demasiado esquematizada e indebidamente simplificada en la presentación de Genette, quien de hecho acredita una vez más la “literaridad constitutiva”: “Si *Britanicus* es una obra literaria, no es porque esa obra me guste ni porque guste a todo el mundo siquiera (cosa que dudo), sino porque es una obra de teatro, del mismo modo que, si la *Opus 106* o la *Vista de Delft* es una obra musical o pictórica, no es porque esa sonata o ese cuadro seduzcan a uno, diez o cien millones de aficionados, sino porque son una sonata y un cuadro. [...] Los juicios y actitudes de la poética condicionalista [...] son ora impertinentes, por superfluos, cuando son positivos («Esta tragedia es literatura porque me gusta»), ora inoperantes, cuando son negativos («Esta tragedia no es literatura porque no me gusta»), 1993: 25-26. En cambio, un texto clásico de Jan Mukarovsky, “Función, norma y valor estéticos como hechos sociales”, demuestra ya en 1936 que una concepción histórica y contextual de la obra literaria no implica en absoluto hacer depender el valor estético del texto de los caprichos de cada sujeto. Según Mukarovsky, el *objeto estético* se construye a nivel de la *conciencia colectiva* de determinada época, en determinado contexto sociocultural, y a partir del *artefacto*, de la *obra-cosa* que, a diferencia del *objeto estético*, tiene una existencia material. Es en este sentido que Mukarovsky trata de la *función estética*, concepto clave para superar el planteamiento de las poéticas esencialistas. A la hora de concluir el apartado dedicado a la *función estética*, Mukarovsky afirma claramente lo contrario de lo que sostiene Genette: “1. Lo estético no es una cualidad real de las cosas, ni está ligado de manera inequívoca a algunas de sus cualidades. 2. La función estética de las cosas no está tampoco plenamente en el poder del individuo, aunque desde un punto de vista subjetivo cualquier cosa puede poseer función estética o carecer de ella, independientemente de su configuración. 3. La estabilización de la función estética es un asunto de la colectividad humana y la función estética es un componente de la relación entre la colectividad y el mundo” (2000: 140-141).

planteamiento desenfocado. De este mismo corte es también la propuesta de Genette.

Aunque a veces Genette reconozca la existencia de varias zonas intermedias, compartidas por la *ficción* y la *dicción*, la confusión interviene cuando el teórico asimila la obra de *ficción* exclusivamente al contenido (y, paradójicamente, al relato *factual*), mientras asocia la obra de *dicción* a la forma y al relato *ficcional*. En realidad, la oposición que se nos presenta entre el *qué* y el *cómo* es inexistente: de lo que se trata es de dos maneras de concebir el *cómo*, la *forma composicional*, haciendo énfasis o bien en el argumento o bien en el estilo, en la elaboración del *material verbal*, pero en ambos casos de acuerdo con el proyecto de la obra, con lo que Bajtin llamó *forma arquitectónica*. Eso es, sin ignorar la *ficción* en el caso de las obras de *dicción* e igualmente sin desestimar la *dicción* cuando se trata de obras de *ficción*. Además, la asociación que propone Genette aquí entre *historia* y *contenido pre-estético* contradice su posición al suscribir la cita de Goodman donde se expresa una clara conciencia de que la *historia* también pertenece al nivel formal. En cambio, si aceptamos que ambas capas del texto denominadas *historia* y *discurso* son parte de la *forma composicional*, entonces se confirma con mayor claridad y coherencia el primer punto de la demostración de Genette en “Relato ficcional, relato factual”, a saber que ningún tipo de discordancia temporal entre *historia* y *discurso* podría fundamentar la diferencia esencial existente entre el relato *ficcional* y el relato *factual*.

Analizando la categoría de *modo* o la *focalización*, Genette amplía las consideraciones de Käte Hamburger, según las cuales la *focalización interna* es la marca inequívoca del relato *ficcional*. Con razón Genette muestra que esta delimitación, aparentemente hecha en virtud de un rasgo formal, tiene en realidad como base el criterio neoaristotélico, de índole contenidista, según el cual el carácter ficcional, imaginario, determina la literariedad del texto. Desde mi punto de vista la posición no sería sostenible, al no ser que, forzando algo los términos, se entienda la

invención en el sentido mucho más amplio de la actividad creadora como evaluación única e irrepetible que el autor hace de la realidad. Genette afirma, con cierta reserva, que tanto la *focalización interna* como la *externa* (“que consiste en abstenerse de *toda* incursión en la subjetividad de los personajes, para no comunicar sino sus hechos y gestos, vistos desde el exterior sin esfuerzo alguno de explicación”) serían típicas del relato *ficcional*, en cuanto se oponen a la “actitud ordinaria del relato factual, que no se veda *a priori* ninguna explicación psicológica, pero debe justificarlas todas mediante una indicación de fuente [...] o atenuarla y, precisamente, *modalizar* mediante una prudente marca de incertidumbre y suposición” (1993: 62-63). En cambio, la *focalización omnisciente* —que Genette se empeña en seguir llamando “modo no focalizado” o “focalización cero” a pesar de que, con razón, sus términos no se impusieron en el campo de la narratología—, sería propia del relato *factual*. Como bien se sabe, la *focalización omnisciente* dista mucho de ofrecer un punto de vista objetivo sobre los hechos, como erróneamente lo sugieren los términos de Genette; de objetividad y de verdad no hay sino la pretensión, la falsa ilusión, detrás de la cual se alberga en realidad una posición más o menos subjetiva, a veces de un subjetivismo radical, en los casos cuando se da la así llamada “intrusión del narrador”. Reflexionando a partir de la propuesta de Genette, se podría decir que un argumento que respalda la idea de la *focalización omnisciente* como seña distintiva del relato *factual* sería la aproximación funcional que se puede constatar entre la pretensión del narrador *omnisciente* de ser objetivo y de estar en posesión de la verdad única y definitiva, por un lado y por otro, el pacto autobiográfico que, en virtud de la identidad entre autor y narrador-protagonista, más que decir realmente la verdad, pretende decir la verdad y con eso establece las categorías pertinentes a la hora de leer el texto. Sin embargo, y a pesar de la matización de Genette, me parece sumamente arriesgado afirmar con él que “el modo es, en efecto y en principio (repito: en principio), un revelador del carácter factual o ficcional

de un relato y, por lo tanto, un punto de divergencia narratológica entre los dos tipos” (1993: 63). Mi conclusión sería más bien la contraria: ya que fácilmente se encuentran contraejemplos (de *focalización omnisciente* en relatos *ficcionales* y de *focalización interna* en relatos *factuales*²¹), parece más sensato reconocer que ninguna técnica narrativa en su calidad de instrumento y desvinculada del fin artístico al que sirve puede ser decisiva para caracterizar un proyecto narrativo. Lo mismo ocurre en el caso de la voz, que, según Genette, comprende los siguientes aspectos: *tiempo de la narración*, *nivel narrativo* y *personas de la narración*. La conclusión sería entonces más bien que definitivamente no hay propiedad semántica o sintáctica (desde luego, tampoco narratológica) que permita una distinción clara entre el relato *fictional* y el relato *factual*. El discurso novelesco asimila ambos tipos de relato, pero sus características temáticas o formales no son novelescas en sí, sino que llegan a serlo apenas cuando son culminadas, integradas en un proyecto artístico, puestas al servicio de éste. El asunto de la frontera entre lo estético y lo extraestético fue tratado mucho antes y de manera más afortunada por Jan Mukarovsky en su conocido ensayo de 1936, “Función, norma y valor estéticos como hechos sociales”. El teórico checo demostraba allí que “no hay límites fijos entre la esfera estética y la extraestética; no existen objetos o sucesos que en virtud de su esencia o de su configuración sean portadores de la función estética independientemente de la época, del lugar y del sujeto que valora, ni otros que, asimismo en virtud de su configuración específica, estén forzosamente excluidos de su alcance” (2000: 127). Según la concepción no esencialista de Mukarovsky, lo estético es un constructo cuya existencia es posible y que adquiere sentido solamente dentro de determinado contexto cultural; es una función, un papel cumplido en determinada circunstancia, un significado

²¹ Los ejemplos de *focalización omnisciente* en relatos ficcionales abundan tanto en la literatura regionalista como en la literatura del *boom*. De otra parte, la así llamada “literatura testimonial” que alcanza su auge en los ochenta ofrece numerosos casos de *focalización interna*.

que un hecho en sí extraestético cobra para la conciencia colectiva de cierta sociedad, en determinada época.

Por fin, dando un salto de más de medio siglo y situándonos esta vez en América Latina, no estaría de más recordar la concepción que Roberto González Echevarría²² tiene de la novela. Para el investigador, la novela, que siempre aspiró a pasar por un discurso verdadero, a crear la ilusión de ser un relato factual, disimulando su estatuto ficticio, es un género que se alimenta preferentemente de los discursos extraliterarios y en especial del discurso hegemónico, del que toma prestados los mecanismos para hacer creer, para legitimar o prestigiar el mundo novelesco y así proponerlo como verdadero. Pero los elementos que la novela asimila de diferentes discursos extraliterarios (relatos factuales), al ser integrados en un proyecto artístico, cambian de signo, adquieren nuevos significados, sufren una metamorfosis y su condición factual se convierte en condición estética²³.

Al llegar al asunto del narrador, Genette hace nuevamente el intento (anunciado desde un principio, pero incumplido hasta ahora) de superar la perspectiva formalista: “No estoy seguro de permanecer dentro de los límites de la esfera propiamente narratológica al evocar, en relación con las cuestiones de voz («¿Quién habla?»), el tema, siempre espinoso, de las relaciones entre narrador y autor” (1993: 64). Cita a Lejeune porque se da cuenta de que, más que la ubicación del narrador con respecto al universo diegético (según la cual distingue los tres tipos de narradores: *heterodiegético*, *homodiegético* y *autodiegético*), lo que interesa es la

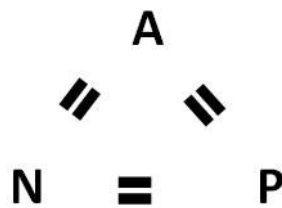
²² La propuesta teórica de Roberto González Echevarría en *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* se desarrollará en el apartado 3 del capítulo II.

²³ A pesar de reconocer que su reflexión debe mucho a los planteamientos de Bajtin, González Echevarría se distancia del teórico ruso cuando concibe la relación del discurso novelesco con el discurso hegemónico de manera distinta (debida, en gran parte, a que trabaja con un corpus de obras muy diferente): para el teórico de origen cubano, el discurso novelesco no es solamente crítico del discurso del poder, sino que también lo imita, lo emula porque encuentra en él, elaborados mejor que en ninguna parte, moldes discursivos que sirven para legitimar. Por lo tanto, la visión que González Echevarría ofrece del género de la novela tiene más afinidad con la de Walter Benjamin en su ensayo “El narrador” (Ver también las pp. 256-258 de este trabajo): ambos sitúan la novela en la tradición escrita y, desde luego, oficial.

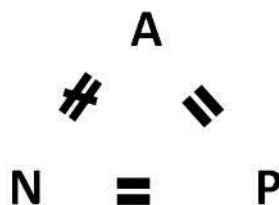
relación entre el autor y el narrador. Su disociación definiría el relato *ficcional* ($A \neq N$), su coincidencia, el relato *factual* ($A = N$), mediante los distintos pactos de lectura que los diferentes textos establezcan con el lector.

Sin embargo, Genette considera “más dudosa” esta segunda fórmula, $A = N >$ relato *factual*, porque observa, con razón, que “nada impide a un narrador debida y deliberadamente identificado con el autor por un rasgo onomástico [...] contar una historia manifiestamente ficcional” (1993: 68). Se estaría aquí poniendo de manifiesto la necesidad de conjugar los tres aspectos, semántico, sintáctico y pragmático, para definir la autoficción, según el modelo que ofreció Lejeune analizando el caso de la autobiografía. En episodios como los que cuentan los asesinatos de Madame Bernadette y del “gringuito” (*Los caminos a Roma* de Fernando Vallejo), supuestamente cometidos por el autor, narrador y protagonista, se ponen de manifiesto el carácter ficticio y la dimensión simbólica del argumento como componente de la *forma*²⁴. A todas luces los crímenes no son reales a pesar de la identidad entre autor, narrador y protagonista ($A = N = P$); de lo contrario generarían responsabilidad penal y, desde luego, confesarlos en un escrito autobiográfico sería una torpeza impensable de parte de un asesino real. El significado de los crímenes no es referencial, sino que apunta a romper con la lógica determinista de la literatura realista, lanzando una provocación, un desafío a la moral humanista y al espíritu racionalista. Para Genette, este sería precisamente el caso de la autoficción, presente en su inventario de las diferentes relaciones posibles, de identidad o de disparidad, entre autor, narrador y protagonista: el de un relato de ficción autodiegética en el cual hay identidad entre autor y narrador-protagonista. Puesto en esquema, el caso de la autoficción, según Genette, se representaría de la siguiente manera:

²⁴ Estos dos episodios serán analizados más detenidamente en el apartado 3.2 del capítulo III, pp. 182-185.



No obstante, simultánea y paradójicamente, también es válida la formulación:



Ante esta contradicción, Genette mantiene su punto de vista formalista e ignora, en el fondo, la perspectiva novedosa abierta por Lejeune con su propuesta sobre el pacto de lectura, a pesar de las numerosas oportunidades en las que lo cita:

[...] lo que define la identidad narrativa no es —recuérdese— la identidad numérica desde el punto de vista del estado civil, sino la adhesión seria del autor a un relato cuya veracidad asume (1993: 69).

Sin embargo, la “adhesión seria” del autor a la veracidad del relato que narra, criterio según el cual Genette distingue entre autoficciones “verdaderas” y “falsas”²⁵, en vez de constituir la manera de superar las

²⁵ El criterio de la “adhesión seria” parece a veces referirse al pacto de lectura (y distinguir la “verdadera” autoficción de la que es “falsa” porque cumple con los requisitos de esta modalidad narrativa en un sentido puramente formal y, por lo tanto, superficial). Sin embargo, Genette no se mantiene firme en esta posición, puesto que otras veces el criterio del pacto se esfuma y deja lugar al antiguo y anticuado criterio del contenido,

limitaciones de una perspectiva formalista, se convierte prácticamente en la piedra de toque para desvirtuar el pacto *ambivalente*²⁶ de la autoficción, reduciéndolo a uno de los dos pactos contradictorios. Por lo tanto, estoy de acuerdo con Manuel Alberca cuando considera que, a pesar del intento de Genette de distinguir entre autoficciones verdaderas y falsas, su formación dentro de una orientación teórica de corte más clásico no le permite concebir un género realmente híbrido, razón por la cual su propuesta no logra explicar la coincidencia y al mismo tiempo la no coincidencia del autor con el narrador-protagonista en el pacto autoficcional.

En el todavía breve panorama del siglo XXI Manuel Alberca destaca las contribuciones de Philippe Gasparini²⁷, nuevamente Vicent Colonna²⁸ y Philippe Vilain²⁹, pero al mismo tiempo muestra los límites de estas propuestas que, igual que las anteriores, eligen el parentesco de la autoficción con uno de los géneros vecinos, la autobiografía o la novela (se opta por el pacto autobiográfico o por el pacto ficcional), de manera que, como antes, el pacto ambivalente de la autoficción queda desvirtuado, reducido a uno de sus dos pactos antitéticos pero sin embargo complementarios. Finalmente, tratando de llegar a un consenso, a un “acuerdo de mínimos” (según lo anuncia el título de un apartado), Manuel Alberca define la autoficción como una novela en la cual se da la identidad del autor con el narrador-protagonista pero insiste en que la

recordando las lecturas extraviadas que algunos críticos hicieron de la propuesta de Lejeune. Por ejemplo, en la nota 30 de la página 70 (Genette, 1993) se puede leer la siguiente aclaración: “Hablo aquí de las *verdaderas* autoficciones —cuyo contenido narrativo es, por así decir, auténticamente ficcional, como (supongo) el de la *Divina Comedia*— y no de falsas autoficciones, que no son “ficciones” más que para la aduana: dicho de otro modo, autobiografías vergonzosas [...]”.

²⁶ Manuel Alberca opta, desde el mismo título de su libro, por el término “ambiguo” para caracterizar el pacto autoficcional. Sin embargo, en este trabajo preferiré la palabra “ambivalente” porque expresa mejor la dualidad del pacto autoficcional, pues deja abiertas dos posibles lecturas contradictorias, admitiendo la no exclusión.

²⁷ *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, París, Seuil, 2004, *apud* Alberca, 2007.

²⁸ *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, *apud* Alberca, 2007.

²⁹ *Défense de Narcisse*, París, Grasset, 2005, *apud* Alberca, 2007.

autoficción es un fenómeno complejo y plural. Por consiguiente, un buen estudio del tema implica la necesidad de superar el aspecto exclusivamente formal de este híbrido visto como producto de laboratorio y apuntar hacia su significado cultural en nuestra época posmoderna, en la cual el auge sin precedente de la autoficción llega a ser un verdadero fenómeno. Explicarlo dentro de su contexto es una apuesta mucho más motivadora e incluso apasionante que, por ejemplo, el estudio filológico empeñado en dar con los orígenes de la autoficción o en establecer su fecha exacta de nacimiento.

2. El pacto ambivalente y el enfoque sociocrítico

En el libro ya citado, el profesor Alberca propone como característica típica de la autoficción la “equidistancia simétrica con respecto a la novela y a la autobiografía” (2007: 130). Comparto su punto de vista: precisamente la tensión creada entre los dos pactos antitéticos, tensión que se mantiene a una intensidad máxima, sin resolverse en ninguno de los dos sentidos contrarios, es la peculiaridad más destacada de un escrito como la autoficción, que propone al lector un pacto ambivalente. Cuando esta tensión es débil o se resuelve en determinado momento del texto, se trata de una obra inauténtica que vehicula modalidades formales de la autoficción simplemente porque están de moda. Al contrario, una fuerte tensión entre los dos tipos de pactos, autobiográfico y ficcional, sirve para explorar los límites narrativos de ambos géneros, para cuestionar las convenciones y vivificar aquellos rasgos genéricos que, transformados, están llamados a perdurar. Se produce por lo tanto una doble superación: de los límites de la autobiografía por las posibilidades novelescas, ficcionales, y de los límites de la novela recurriendo a un discurso no ficcional, el autobiográfico. Tal planteamiento se entiende a fondo en el contexto del cuestionamiento

más general que hace la posmodernidad en relación con los límites, las fronteras, los principios, las categorías, los géneros de todo tipo.

Quisiera tomar distancia de Manuel Alberca cuando afirma que “como fenómenos literarios las autoficciones son espejos complacientes de la posmodernidad, que se encuentra representada en ellas bajo su perfil más favorable” (2007: 269) y, más adelante, que “por lo tanto, antes que una propuesta crítica, el discurso de la autoficción resulta por lo general condescendiente y adaptado a la doxa imperante” (2007: 270). Si bien estas afirmaciones pueden resultar verdaderas al considerarse el fenómeno de la autoficción con un criterio cuantitativo, las creaciones más genuinas, que mejor logran plantear un pacto ambivalente y donde la tensión entre ambos pactos, jamás resuelta, alcanza intensidades máximas, a mi modo de ver, más que productos de la posmodernidad son obras extremadamente críticas con respecto a la época. De este tipo son las autoficciones de Fernando Vallejo.

Me detendré ahora en las consecuencias que tiene el pacto autoficcional, en virtud de su ambivalencia, sobre la construcción del yo de un narrador-protagonista que es y a la vez no es el autor. Se trata de un yo que reúne las características del sujeto autobiográfico y del sujeto ficcional. Para entender al primero es fundamental el aspecto pragmático, así como lo ha planteado Lejeune. Para el análisis del segundo, el concepto de *forma* es clave. Por lo tanto, una mirada comprensiva no debe descuidar ni las circunstancias sociohistóricas de producción y de recepción en las cuales se da la construcción del yo autoficcional, ni el nivel textual con sus posibilidades específicas de producir significado. De aquí, mi opción por un enfoque sociocrítico al plantear esta investigación. La intención es captar cómo se construye a nivel textual la identidad de un yo, obviamente distinto del autor real, desde el punto de vista de los criterios de verdad de las ciencias naturales; un yo que, según las leyes de la verdad literaria, expresa la personalidad de Fernando Vallejo en igual medida en que un cuadro (impresionista, expresionista..., de todos

modos, un cuadro no mimético), expresa una realidad, una verdad. Al hacerlo, tendré presente en todo momento que cualquier construcción de un yo mediante la escritura se hace de cara a, y en función de la otredad, del público, en este caso, de los lectores. Todo escrito autobiográfico tiene, en palabras de Pozuelo Yvancos, un “carácter bifronte” (1990: 211) y, aunque implique también un proceso de reordenación, de invención de la propia identidad para uno mismo, como lo demuestra el profesor español mediante citas de varios autores, es, sobre todo, una autodefinición frente al otro y para el otro, es decir, un acto de comunicación.

En este sentido sería útil recordar aquí el concepto de *cronotopo externo real* de una obra, propuesto por Bajtin desde la perspectiva de lo que llama una “poética sociológica”. Bajtin destaca la idoneidad de este concepto para el análisis de cualquier texto literario, pero subraya que es necesario sobre todo al tratarse de textos autobiográficos, situados en el umbral, a caballo entre dos pactos narrativos. A diferencia del *cronotopo interno* —“el tiempo-espacio de la vida representada”—, el *cronotopo externo* se define como el tiempo-espacio “en el que se produce la representación de la vida propia o ajena como acto cívico-político de glorificación y de autojustificación públicas”. Así, en el caso de las autobiografías antiguas que forman el corpus de estudio de Bajtin, el *cronotopo externo* viene a ser el “ágora”, la plaza pública³⁰. En este contexto y de cara a esta forma de otredad se construye el yo autobiográfico.

La perspectiva de la “poética sociológica” de Bajtin se verá después corroborada y continuada por los estudios sociocríticos. A partir de supuestos parecidos pero contando con una experiencia distinta, de sociólogo, Pierre Bourdieu seguirá con el estudio del *cronotopo exterior* de una obra literaria, trasladando el concepto bajtiniano de *dialogismo* al

³⁰ Ver la sección “Biografía y autobiografía antiguas”, en el capítulo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” (Bajtin, 1999: 282-298).

macrocontexto de los *campos literarios*. Así como al nivel textual, un discurso entra implícitamente en diálogo con múltiples otros textos — literarios o extraliterarios, verbales o no verbales— del amplio tejido que compone la cultura de su época, de la misma manera al nivel del conjunto, una obra solamente se puede entender en su particularidad si se sitúa en el sistema de relaciones que compone junto a las demás. Las distintas *apuestas* de una misma época, que están delineando un espacio de competencia en continuo movimiento llamado por Pierre Bourdieu *campo*, están también dialogando, por lo cual su significado completo y real solamente se puede percibir contrastándolas las unas con las otras. Tanto los planteamientos de Bajtin como los de Bourdieu estarán presentes, implícitamente, a lo largo de todo el trabajo y esbozarán el marco teórico adecuado para la comprensión de aspectos significativos de la autoficción como la provocación, por poner un solo ejemplo.

El hecho de que tengan una situación especial, de que estén forzando en mayor o menor medida los límites de la ficción, hace que los textos autoficcionales sean tanto más susceptibles de dialogar con otros textos, no únicamente literarios, sino también socioculturales. En el caso concreto de la provocación —en la que es inevitable fijarse a la hora de emprender el estudio de las autoficciones de Fernando Vallejo— se constata que es inconcebible y sería incomprensible si se la considera sin superar los límites del texto, ya que, obviamente, está destinada a escandalizar al otro. La referencia al otro y a su código de valores es indispensable para que se produzca este efecto de sentido. En cambio, la manera como se produce llevaría la discusión otra vez a los dominios de la *forma*, por supuesto, en el sentido de Bajtin. La empresa de forjarse una nueva identidad (literaria) —con todo lo que esto implica: sublimar una visión propia del mundo y del hombre, del tiempo y del devenir, de la existencia y de su sentido, de la muerte—, se lleva a cabo a través de la creación de un nuevo código literario, de una estética propia, que se ajuste a la intención de Fernando Vallejo de dinamitar los viejos códigos

para sorprender al que leyere. Así, provoca al lector, le causa asombro, lo sacude mediante procedimientos como la exageración, la hipérbole, la enumeración acumulativa, la contradicción, la paradoja, la repetición, la ironía mordaz.

En el análisis de las obras de Fernando Vallejo, la tarea será definir los momentos clave en la construcción del yo: el punto de partida, los cambios esenciales surgidos al contacto con el mundo y el punto de llegada. Como se ha visto anteriormente, la identidad que me propongo estudiar, la del narrador-protagonista, no se da *a priori*, no es anterior al texto, sino que se va constituyendo precisamente al nivel de la escritura, por lo cual el yo literario, autónomo, surge a la vez que la *puesta en forma*, inconfundible, única. Intrincadas, la construcción del yo y su *puesta en forma* resultan ser cara y reverso de un mismo proceso, imposible de ser consideradas por aparte.

Por lo tanto me centraré en el texto, sobre todo en su comienzo y su final, puesto que coinciden con el planteamiento y el cierre del pacto narrativo, respectivamente. El reto será captar en el comienzo de cada obra el momento en que convergen, en una concentración de sentido, varios elementos centrales en la producción del significado, y como consecuencia, emerge el yo ficticio, a medida que va cuajando la autoficción. Se trata de las primeras páginas, en las cuales se establece el pacto narrativo entre el autor y el lector, se proponen las “reglas del juego” que gobernarán todo el resto de la obra. En el caso de Fernando Vallejo, la manera de contar (estilo, tono, ritmo) lleva implícita una valiosa información sobre el yo, mucho más auténtica y precisa que la que podría uno deducir del contenido, tratando desesperadamente de abstraer y de poner de acuerdo las numerosas, contradictorias y vehementes afirmaciones que un narrador soberano y burlón lanza para que se las lleve el viento, o el río. En otras palabras, se trata de leer, de descifrar la *forma* tal como la concibe Bajtin, es decir, de acceder al nivel estético, realmente literario, del texto.

El método por el que he optado a menudo ha sido inspirado por el mismo tema de la investigación. Los textos autobiográficos y en especial las autoficciones presentan un gran interés para la teoría literaria precisamente por su posición fronteriza, por cuestionar los límites de la ficcionalidad. De manera parecida, estudiar los límites textuales, el comienzo y el final de una obra, significa ir a su meollo, por ser zonas del texto privilegiadas para captar el significado y su proceso de creación en la obra. En otros términos, se revelan como los lugares literarios por excelencia de un texto. El peso enorme que tienen el comienzo y el final, así como su vínculo directo con el carácter literario se ponen de manifiesto incluso en la ausencia de la forma. En el caso de la autobiografía clásica, es la ausencia de un comienzo y, sobre todo, de un final como los considerados por Italo Calvino³¹ lo que lleva al cuestionamiento de su pertenencia a la literatura y marca una clara diferencia cualitativa con la autoficción o la novela de asunto autobiográfico. Según expone Calvino³², poner límites a un texto es dotarlo de significado al darle forma, definirlo en relación con el mundo de la vida, el mundo exterior, que es continuo, ilimitado y contiene, latentes, implícitas, todas las posibilidades. Para Bajtin, en este proceso de dar forma a la realidad creando un objeto estético ocurren, a través de la *forma arquitectónica*³³, la superación y la sublimación tanto del *material verbal* como del *contenido* en su estado pre-estético. Resultado de la actividad valorativa, estética, del *autor-creador*, la forma artística supone un principio y un final, el principio y el final de la evaluación subjetiva, irrepetible, única y por eso valiosa que el *autor-creador* hace de su

³¹ Cf. Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio* (2002, Siruela, Madrid).

³² En la conferencia titulada “El arte de empezar y el arte de acabar”, Italo Calvino demuestra cómo, en estos puntos neurálgicos del texto que son el comienzo y el final, se puede “tomar el pulso” de toda la obra, se puede leer cómo se define el texto respecto de su época, del mundo exterior, qué visión (o visiones) del mundo la orienta, etc. Cf.: “Estudiar las zonas fronterizas de la obra literaria es observar los modos en que la labor literaria comporta reflexiones que van más allá de la literatura pero que sólo la literatura puede «expresar»”. Ver el *Apéndice* en Calvino (2002: 126).

³³ Véase la nota 18 de la p. 19 de este trabajo.

realidad. Frente a ésta, el arte, definido por la *forma* en el sentido de Bajtin, se comporta de manera esencialmente distinta de los demás sistemas interpretativos existentes en la cultura, como la ciencia y la moral (siendo éstos los sistemas de elaboración de la realidad que más tiene en cuenta el teórico ruso):

Así, el principio y el fin de la obra —desde el punto de vista de la unidad de la forma— son el principio y el fin de la actividad [contemplativa del *autor-creador*]: yo comienzo y yo termino.

La unidad objetiva del conocimiento no conoce el fin como positivamente válido: comienza y termina el científico, pero no la ciencia; el fin, el principio y un considerable número de momentos composicionales de un tratado científico reflejan la actividad de su autor-sujeto, o sea, son momentos estéticos que no penetran dentro del abierto, infinito y eterno mundo del conocimiento (1986a: 74).

Al hacer el “corte”, el escritor selecciona de esta infinidad un significado (o unos significados), que se actualiza(n), dejando a los demás hundidos en la oscuridad informe. Igual que en el teatro, mientras dura una escena, no existe sino lo iluminado por el foco, el escritor, al optar por una historia, se “olvida” de todas las demás que también hubiera podido contar, y se dedica a hacer emerger de las tinieblas el significado o los significados por el cual o por los cuales ha optado. Esto no significa en absoluto que lo implícito, lo no contado, el universo, el mundo de la vida y, ante todo, las relaciones que la obra establece con todo lo que deja en la sombra, carezcan de importancia o estén totalmente ausentes del texto. Al contrario, si la obra es realmente valiosa y tiene carácter trascendente, entonces la historia seleccionada, dentro de los límites fijados por su comienzo y su final, abarcará en sí, bajo una forma u otra, el universo entero. Las reflexiones de Calvino sobre los límites textuales confirman la necesidad de un enfoque sociocrítico para el análisis de la obra literaria,

necesidad que he considerado oportuno destacar a la hora de abordar la autoficción de Fernando Vallejo.

A partir de los elementos fundamentales puestos en juego mediante el pacto narrativo, analizaré cada una de las obras seleccionadas desde el punto de vista que interesa en cada capítulo, pero siempre trataré de encontrar un espacio para relacionar el comienzo con el final. De esta manera, se podrá apreciar en qué termina el pacto narrativo —balance indispensable con vistas a una justa captación del sentido de la obra analizada—. Con este mismo fin y siempre que sea necesario, ésta será considerada en el contexto de la obra completa del autor, o se la cotejará con otros textos que puedan traer luz sobre el tema.

3. El pacto autoficcional como cuestionamiento de la estética realista

La autoficción mantiene vivo el espíritu crítico y autocrítico, anticanónico, que según Bajtin es definitorio del género novelesco. Antes de desarrollar esta idea desde una perspectiva amplia, cultural, en el capítulo siguiente, me detendré a analizar, desde el punto de vista del pacto narrativo, las consecuencias concretas de esta supervivencia: el cuestionamiento y la superación del canon tradicional de dos géneros modernos por excelencia, la novela y la autobiografía. Salvando diferencias, en ambos cánones está presente, de forma implícita, la estética realista que la autoficción supera, poniendo en movimiento las convenciones ya petrificadas de aquellos dos géneros de los que se nutre, subvirtiéndolos.

Si bien identificar la novela con la estética realista pueda resultar hoy algo esquemático y reduccionista, es necesario tomar en cuenta que el rechazo del género novelesco, manifiesto y constante en la obra de Fernando Vallejo, se debe precisamente a la convicción del autor de que el realismo tiene un peso determinante en la configuración de la novela. Por esta razón, casi siempre que la critica por ser un género “manido y

muerto”, Fernando Vallejo evoca a Balzac y a Dostoievski como a sus máximos representantes, y no ahorra escarnios. De hecho, considera que el género de la novela nunca pudo librarse de verdad del lastre de la tradición realista, sino que siguió arrastrando todo un código de convenciones que impide producir escritos auténticos. El uso de la tercera persona y la perspectiva del narrador omnisciente son las convenciones que más a menudo constituyen el blanco de sus ataques e ironías. Sin embargo, para no caer en el error de proponer planteamientos simplistas y superficiales, más adelante conectaré los dos rasgos formales arriba mencionados con un criterio superior, que resulta de una determinada concepción de la obra literaria. Se trata del criterio de la *autonomía* de la novela, entendida como obra de un autor-deicida en el sentido de Mario Vargas Llosa.

Me fijaré, para empezar, en el estatuto aparte que tiene la autoficción dentro de la amplia categoría de las “novelas del yo”, existentes ya desde el Renacimiento y abundantes a partir del Romanticismo en toda la literatura occidental. A pesar de que aquéllas también proponían una hibridación —en distintas proporciones— de la novela y la autobiografía, el debate acerca de si se estaba ante un nuevo género o más bien se trataba de una de las numerosas metamorfosis del género versátil de la novela no surgió sino con la autoficción, en la época contemporánea (básicamente en las últimas décadas). Cabría entonces preguntarse ¿es la autoficción, como se afirma frecuentemente, un género posmoderno?³⁴ O, más bien, ¿tenemos que interpretar la autoficción como una prueba de supervivencia del espíritu moderno, crítico y autocrítico, permanentemente despierto? Quizás la tarea de resolver la

³⁴ Desde el punto de vista de un pensador como Teodor Adorno, a partir de la crisis de la modernidad se pone de manifiesto como característica definitoria de la literatura la dimensión crítica frente a la realidad social, que desplaza la dimensión afirmativa, propia de la modernidad temprana. Por lo tanto, de manera más evidente que en épocas anteriores, la obra de arte se encuentra ahora en una *dialéctica negativa* de cara a las ideologías sociales, subvirtiéndolas. En este sentido, el discurso autoficcional sería una forma de expresión relacionada con la crisis de la modernidad y no con su expresión afirmativa, plena.

polémica en un sentido u otro carezca de real interés, comparada con la de destacar un rasgo fundamental, propio de la autoficción, que se pone de manifiesto con ocasión de este debate y que la distingue neta y esencialmente de la amplia y algo amorfa categoría de las “novelas del yo”. Se trata de la fuerza transgresora respecto de los rasgos genéricos ya canónicos de la novela y de la autobiografía, como géneros que se configuran en la modernidad. Sin embargo, si en vez de pretender fijar el género en función de unas características formales, confundiéndolo con un canon que se impone en determinada época, se trata más bien de entender su espíritu, su esencia viva en virtud de la cual perdura como tal, entonces las relaciones de la autoficción con la novela dan un giro total, que obliga a un replanteamiento del asunto. Por ejemplo, según la definición que da Bajtin a la novela como género por excelencia crítico y autocrítico, que cuestiona, parodia y subvierte permanentemente toda norma³⁵, la autoficción vendría a ser la última y más fresca manifestación de vigencia del género de la novela, de su carácter no canónico, vivo, en continuo proceso de renovación. Claro está que la visión que Bajtin tiene de la novela se entiende mejor en relación con el concepto de género que propone, un concepto dialéctico, esencialmente diferente del tradicional, petrificado en un compendio de rasgos compositivos inmutables, fijados para la posteridad. Bajtin destaca como característica fundamental del género precisamente el cambio, su capacidad de renovación:

El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. En ello consiste la vida del género. Por eso el arcaísmo que se salva en el género no es un arcaísmo muerto sino eternamente vivo, o sea, capaz de renovarse (1986a: 150-151).

³⁵ Ver “La épica y la novela (sobre una metodología de investigación de la novela)” en Bajtin, 1986a: 513-554.

La visión de Lejeune sobre el caso particular del género autobiográfico es perfectamente compatible con el enfoque bajtiniano de la problemática del género en toda su amplitud:

He concebido mi definición, no situándome *sub specie aeternitatis*, examinando las “cosas-en-sí” que serían los textos, sino poniéndome en el lugar de un lector de hoy que trata de distinguir algún orden en la masa de textos publicados cuyo rasgo en común es que cuentan la vida de alguien. De esta manera, la situación del “definidor” resulta doblemente relativizada y precisada: *históricamente*, esta definición no pretende abarcar más que un período de dos siglos (desde 1790) y no cubre más que la literatura europea [...]. *Textualmente*, parto de la posición del lector: no se trata ni de partir de la interioridad de un autor (la cual constituye precisamente el problema), ni de establecer los cánones de un género literario. Al partir de la situación del lector (que es la mía, la única que conozco bien), tengo la oportunidad de captar con más claridad el funcionamiento de los textos (sus diferencias de funcionamiento), puesto que han sido escritos para nosotros, lectores, y que, al leerlos, somos nosotros quienes los hacemos funcionar (1991: 47-48).

¿En qué consistiría entonces el carácter renovador, crítico, de literatura en *revuelta*³⁶, que en este trabajo se le atribuye a la autoficción? Mediante el pacto de lectura dual, paradójico que propone, la autoficción rompe con la convención quizás más enraizada del género novelesco, cuya conformación está definitivamente marcada por la poética realista del siglo XIX, cuando la novela alcanza un protagonismo sin precedentes hasta aquel entonces. Según esta convención, que se sigue acatando incluso en la mayoría de las novelas que superan el realismo regionalista, como por ejemplo las novelas del *boom* y la nueva narrativa que las

³⁶ El concepto de *revuelta* y su importancia para el estudio de la literatura actual se definen y comentan, de la mano de Kristeva y Pouliquen, en el apartado 1 del segundo capítulo de este trabajo.

anuncia, el autor —instancia siempre diferente tanto del narrador, como de los personajes— debe borrar del texto de la novela toda huella de su presencia, debe volverse invisible para el lector, según el modelo de Flaubert, maestro insuperable de esta técnica narrativa. Solamente de esta manera se consigue el efecto de verosimilitud, indispensable para la creación de un mundo ficticio autónomo, paralelo al real. La autonomía sería quizás la categoría determinante, más amplia que la estética realista, para deslindar el tipo de literatura ante el que reacciona la autoficción. Me refiero a la novela que se plantea como mundo autónomo del real, creación de un autor- “deicida” (Mario Vargas Llosa), que tiene fe y que apela también a la fe del lector porque necesita ilusionarlo: hacerlo creer en el universo ficticio paralelo, cuidadosamente construido. En el caso de América Latina, esta categoría de novela concebida como autónoma incluiría dos poéticas novelescas muy diferentes y hasta cierto punto incluso contrarias: la novela regionalista y la gran novela de los sesenta que rompe con la tradición inmediatamente anterior y se propone superar la estética realista. Sin embargo, a pesar de esta intención primordial, en la novela del *boom* como creación de un deicida perdura un vestigio de la literatura anterior, a saber la convención en virtud de la cual se concibe al autor como el Creador (con mayúsculas), como Dios en el mundo novelesco del que borra cuidadosamente sus huellas, ocultándose para no “romper la ilusión”.

Por lo tanto, la novela —en que la autonomía así entendida es una categoría determinante— le propone al lector un pacto ficcional que supone de entrada la aceptación por parte de éste de una mentira: que el mundo novelesco “se cuenta” a sí mismo, que existe independientemente de su creador. La lectura de una novela empieza bajo los auspicios de este engaño tácita y pasivamente aceptado por el lector. Como veremos en los siguientes capítulos, el rechazo constante que muestra Fernando Vallejo ante el género de la novela se debe precisamente a su larga historia de dependencia de la estética realista de la que —a su modo de

ver— la novela está irremediablemente contaminada. En cambio, en gran parte de la nueva narrativa innovadora, en todas las autoficciones y desde luego en la obra de Fernando Vallejo, la preocupación por lo verosímil queda desplazada por la búsqueda de la verdad, concebida, por supuesto, como múltiple y relativa. Como consecuencia de eso, la actitud respecto a la figura del autor es totalmente opuesta a la antes descrita que, en mayor o menor medida, más o menos hábilmente, constaba en camuflar su presencia en el texto: lejos de esconderla, el texto autoficcional la exhibe, la problematiza, la convierte en un importante foco de reflexión. En cambio, el principio de no identidad entre el autor, de una parte y el narrador y los personajes, de otra parte, y el ocultamiento de aquél, pertenecientes a una convención literaria que se rompe totalmente con la autoficción, se mantienen en todas las así llamadas “novelas del yo”. En su último estudio al respecto, Manuel Alberca considera más detenidamente los dos subgéneros que distingue dentro de la categoría algo laxa de las “novelas del yo”: las *memorias ficticias* y las *novelas autobiográficas*. Desde el punto de vista de la hibridación de novela y autobiografía que se puede observar a nivel de sus rasgos temáticos y formales, estos subgéneros serían los más cercanos a la autoficción. Sin embargo, en comparación con éstos, la autoficción representa un incontestable “salto cualitativo” (Alberca, 2007: 131). Veamos con Manuel Alberca por qué.

En el caso de las *memorias ficticias* se trata de un contenido inventado que el autor presenta bajo una forma autobiográfica fingida. El ejemplo máximo de este tipo de estrategia narrativa es, sin duda, *Lazarillo de Tormes*. Si bien el autor se esconde en el anonimato, lo cual teóricamente dejaría abierta la posibilidad de una lectura autobiográfica, el lector moderno no tiene dudas sobre la no identidad entre el autor y el narrador-protagonista, característica del pacto ficcional. Las *novelas autobiográficas* representarían el caso contrario: un proyecto autobiográfico camuflado bajo apariencias novelescas. Las razones del

ocultamiento del yo son diversas a lo largo de las diferentes épocas. En el Romanticismo, que marcó un primer gran hito en el desarrollo del subgénero, a pesar del triunfo del yo, operaba todavía la censura social del discurso sobre uno mismo, considerado impúdico, narcisista, exhibicionista. En el caso de las *novelas autobiográficas* del siglo XX, desde luego, este criterio ya no es operativo pero se ve eficazmente reemplazado por un criterio afín: el prestigio del que goza la ficción. La mayor parte de los novelistas contemporáneos, autores de novelas autobiográficas, insisten en poner de manifiesto el carácter ficticio de sus obras, considerando que de esta manera su texto gana estatus, levanta el vuelo y se desprende de la realidad autobiográfica e histórica vista por ellos como una realidad banal, vulgar, limitadora de la creatividad. Conviene subrayar que, apostándole de esta manera a la ficción, los autores de *novela autobiográfica* ocupan una posición no solamente diferente sino incluso contraria a lo que he definido como la *toma de posición* de los autores de autoficciones³⁷.

Se podría concluir que tanto las *memorias ficticias* como las *novelas autobiográficas* toman prestados del género de la autobiografía numerosos y variados rasgos —formales o temáticos—, pero al assimilarlos los hace cambiar de signo, los pone al servicio de un nuevo dueño: el pacto ficcional. Incorporados a la estructura narrativa de las “novelas del yo”, estos rasgos autobiográficos cambian totalmente de relación con la realidad: son sacados del orden de lo verdadero/falso, instaurado por el pacto de sinceridad y autenticidad de la autobiografía, y se usan para conseguir el efecto de verosimilitud perseguido por el pacto ficcional. Es decir, son introducidos en otro tipo de texto para cuya producción y recepción del significado son pertinentes y operativas otras categorías. Finalmente, en todos los casos de “novelas del yo”, con la excepción de las autoficciones, la hibridación entre autobiografía y novela

³⁷ Ver también el apartado “La novela autobiográfica” en Alberca, 2007: 99-113.

se realiza mediante un aprovechamiento, una subordinación de aquélla a los principios y leyes que rigen el universo ficcional.

A pesar de que desde cierto punto de vista podrían confundir³⁸, las denominaciones de *memorias ficticias* y *novela autobiográfica* expresan con claridad la relación de subordinación. En cambio, el nombre —muy afortunado— de *autoficción* anuncia el carácter dual del pacto autoficcional, dentro del que ninguno de los dos pactos, autobiográfico y ficcional, está sometido a principios de funcionamiento ajenos, propios del otro pacto, sino que ambos se encuentran en una relación de coordinación.

El conflicto entre los dos pactos antitéticos, el autobiográfico y el ficcional, no se resuelve nunca. La tensión es permanente y, como demostrarán a continuación los ejemplos concretos, su consecución e intensidad permiten decidir si una obra de la “literatura del yo” es lo que he llamado una auténtica autoficción, y también estimar el valor estético del escrito incluido en esta categoría. Tampoco en la autoficción se cumple el contrato autobiográfico, mediante el cual el autor se compromete ante el lector a ser veraz y sincero, y que genera hasta responsabilidad jurídica, pero por razones muy diferentes a las que operaban en el caso de las *novelas autobiográficas*. En la autoficción no se trata de ocultar, escamotear, mediante una estratagema, el yo autorial del que en realidad se quiere hablar. Tampoco se trata de querer evadir o declinar la responsabilidad del yo que asume el discurso. En la autoficción, el yo ni se disimula, ni se disfraza —maniobras que quizás tenían sentido en la modernidad, cuando todavía existía la intimidad y por lo tanto podía haber todavía secretos acerca de la vida del autor—. Al contrario, se exhibe. En la sociedad del espectáculo, típica de la época posmoderna, regida por el poder omnímodo de los medios de

³⁸ Al contrario de lo que dejaría entender el sintagma compuesto por un sustantivo portador del sentido central que se matiza mediante un adjetivo, las *memorias ficticias* son más cercanas a la ficción, mientras que la *novela autobiográfica* se acerca más a la autobiografía. Cf. el cuadro 2 en Alberca, 2007: 92.

comunicación, se impone la transparencia y la visibilidad de todo y todos. La ostentación de la intimidad hace que ésta pierda su verdadera índole, ya que el interior exhibido sufre un proceso de vaciamiento y se transforma en exterior.

¿Sería entonces la autoficción un género conformista que prolonga y reitera en el campo de la literatura la actuación de los *mass-media* ante nuestra cotidianidad, siguiendo el dictado de la época? En mi opinión, la auténtica autoficción es todo lo contrario: una modalidad crítica y altamente subversiva no solamente del ideario moderno sino también de lo que podríamos llamar una actitud posmoderna banalizada e instrumentalizada, absorbida por la sociedad de consumo. Sólo aparentemente la autoficción respeta la consigna del siglo: la transparencia. En realidad, mediante procedimientos propios de una estética que en el cuarto capítulo se analizará como *hiperrealismo*, la autoficción exagera todo lo que es transparente, claro, visible hasta enturbiarlo y confundirlo definitivamente, sembrando así la duda acerca de una verdad y una identidad definitivas. La autoficción problematiza toda realidad que se presente bajo la apariencia de una certeza inmutable. De esta manera, este género representa una modalidad literaria de resistencia ante una tendencia dominante en la literatura de la posmodernidad: la reedición de la poética realista en su versión más pobre y desafortunada.

La autoficción adopta la posición contraria a esta tendencia simplificadora, facilista, que disuelve fronteras, categorías, criterios, principios e iguala finalmente todo con todo. Al problematizar la identidad del yo, la realidad y sus límites colindantes con la ficción, la autoficción no está borrando fronteras. Al contrario, está tratando de restablecerlas en un mundo complejo, contradictorio, frágil, inseguro, inaprensible a través de las categorías estrechas, obsoletas del realismo limitador, pero no por eso reducible indistintamente a la ficción. Contrariamente a las afirmaciones tópicas, la autoficción no es síntoma del desvanecimiento o de la

ficcionalización de la realidad, ni de la proclamada “muerte del autor”, ni de la “disolución del sujeto”. Desde la perspectiva de la autoficción, el yo, a pesar de ser fragmentado, frágil, difícil de aprehender, es a la vez lo único importante y cierto, la única fuente de verdad, de manera que si se habla de la disolución del sujeto, en igual medida se debería tratar de su incontestable triunfo. Por lo tanto la autoficción se situaría en la vanguardia de la literatura que se propone reconectar la ficción con la realidad del siglo, llevar lo autobiográfico y lo histórico a la literatura pero, al hacerlo, obviar los recursos de la poética realista cuyas convenciones limitadoras la hicieron errar el blanco, traicionando precisamente la realidad a la que quería ser fiel.

Consideraré ahora ejemplos concretos donde se pone de manifiesto de manera magistral cómo la autoficción rompe con la estética realista y al mismo tiempo con la gran narrativa de los sesenta, a través de su pacto ambivalente, tan diferente del pacto referencial como del ficcional.

4. El autor, el narrador y el protagonista en la red de la autoficción

Primero que nada importaría recordar una característica clave de las auténticas autoficciones: el hecho de que la identidad y al mismo tiempo la no identidad entre el protagonista, el narrador y el autor no sean solamente formales, sino fundamentales dentro de la obra. Dicho de otra manera, en las auténticas autoficciones miden sus fuerzas dos pactos narrativos contradictorios y, como resultado de este enfrentamiento, ambos pactos “clásicos”, el ficticio y el autobiográfico, quedan cuestionados, modificados por el contacto con el otro, relativizados y, en última instancia, enriquecidos. Si esto no ocurriera en un texto ficcional que presenta como característica la identidad nominal del protagonista, el narrador y el autor, se trataría de juegos formales, retos experimentales, en fin, de obras cuyo estudio, lejos de aportar datos valiosos a las

observaciones teóricas sobre la autoficción, sólo podrían despistar o confundir³⁹.

4.1. Autor empírico y *autor-creador*

En el análisis de la figura del autor, conviene empezar distinguiendo entre el autor empírico, figura extratextual, y el *autor-creador* (Bajtin), presente en el texto bajo la forma de una conciencia superior que permea y organiza el universo ficticio. Cabe recordar que, para delimitar la autobiografía de otros géneros fronterizos, Lejeune insiste en la importancia de la identidad de las instancias narrativas intratextuales (narrador y personaje) con la figura extratextual del autor, y muestra como, si se rompe la identidad $A = N = P$ entre las instancias intratextuales y se llega a $A = N \neq P$, todavía se está dentro del género testimonial donde la firma del autor le garantiza al lector la verdad, esta vez, biográfica; en cambio, si se rompe la identidad con el autor ($A \neq N = P$), se alteran totalmente los términos del “contrato” con el lector, porque ya no hay testafierro exterior al mundo ficticio y estamos ante una novela personal o autobiográfica, que opera con otra clase de verdades⁴⁰.

Evidentemente, en un escrito donde haya una auténtica creación de personaje, como es el caso de la autoficción, es imposible que el autor se identifique totalmente con el protagonista o con el narrador. Lo ha dejado claro Bajtin en *Estética de la creación verbal* (1999)⁴¹, donde distingue entre el autor real, empírico, cuyo nombre figura en la portada

³⁹ Cf. Pozuelo Yvancos, 1993: 195.

⁴⁰ Me refiero a la definición que Philippe Lejeune da en 1975, en su famoso libro *Le pacte autobiographique*, (ver pp. 9-12 de este trabajo). En cuanto a requerimientos que contemplan la forma –narración–, la mirada –retrospectiva–, y el tema –la vida individual, la génesis de la personalidad–, Lejeune se muestra flexible, admite grados, reconoce que el texto autobiográfico tiene que ser *fundamentalmente* (no exclusivamente) una narración retrospectiva, cuyo tema central sea la vida individual. En cambio, el crítico francés se vuelve exigente a la hora de requerir identidad absoluta entre autor, narrador y personaje: “En este caso no hay ni transición ni libertad. Una identidad es o no es. No hay gradación posible, y cualquier duda implica una conclusión negativa” (1991: 48).

⁴¹ Ver el capítulo “Autor y personaje en la actividad estética”, pp. 13-190.

del libro y que se encuentra en lo extraliterario, en la esfera ético-cognoscitiva, y el *autor-creador*, intratextual, especie de autor empírico en estado de gracia, directamente relacionado con la *forma arquitectónica* de la obra, a través de la cual a menudo se expresa sutilmente su voz.

La autoficción visibiliza la presencia del *autor-creador* que la novela realista, continuando una larga tradición culminada por Flaubert, ocultaba hábilmente. Una manera de exhibir al autor-creador es identificarlo de vez en cuando, siempre en lugares estratégicos del texto, con el autor empírico. Por ejemplo, en *La Virgen de los sicarios*, una sola vez en todo el texto aparece el nombre real del autor, identificado con la persona del narrador-protagonista. Pero, eso sí, en una escena clave, cuando unos sicarios en moto matan a Alexis:

Íbamos por la Avenida La Playa entre el gentío —por la calle lateral izquierda para mayor precisión, e izquierda mirando hacia el Pan de Azúcar— cuando de frente, zumbando, atronadora, se vino sobre nosotros la moto: pasó rozándonos. “¡Cuidado! ¡Fernando!” alcanzó a gritarme Alexis en el momento en que los de la moto disparaban. Fue lo último que dijo, mi nombre, que nunca antes había pronunciado (2002: 78).

La identificación del narrador-protagonista con el autor no es ni casual, ni insignificante: al contrario, culmina el efecto provocador que se venía construyendo *in crescendo* desde muchas páginas atrás. No se puede perder de vista que esta escena sigue al deambular por las calles de Medellín de los dos amantes, Fernando —el cerebro— y Alexis —el brazo—, que aprovechan el paseo para eliminar gente por razones aparentemente nimias y sin el menor remordimiento. Sin embargo, al topar con un perro mortalmente herido y caído en una zanja llena de agua, tanto Alexis como Fernando no solamente se sienten incapaces de matar al animal para abreviarle la agonía, sino que se estremecen y se desesperan ante el sufrimiento del perro hasta el punto de que el

narrador-protagonista quiere quitarse la vida⁴². Introducir precisamente en esta secuencia altamente provocadora la única referencia a la identidad entre autor y narrador-protagonista significa poner en entredicho la validez del pacto ficcional, lo único que hubiera podido suavizar el fuerte impacto que esta sucesión de escenas tiene sobre el lector. No lo permitirá el narrador-protagonista que, ya al comienzo del libro, arremetía contra el pacto novelesco cuyo objetivo es la verosimilitud:

Por Alexis volví pues a Sabaneta, acompañándolo, la mañana que siguió a la noche en que nos conocimos. Puesto que las peregrinaciones son los martes, nos tuvimos que conocer un lunes: en el apartamento de mi lejano amigo José Antonio Vásquez, sobreviviente de ese Medellín antediluviano que se llevó el ensanche, y cuyo nombre debería omitir aquí pero no lo omito por la elemental razón de que no se pueden contar historias sin nombres. ¿Y sin apellido? Sin apellido no te vayan a confundir con otro y por otras cuentas después te maten (2002: 10).

Según el narrador-protagonista, inventar mundos ficticios paralelos para hablar de la realidad es inútil y ridículo; además, significa elegir el falso camino, el camino trillado, de las convenciones literarias⁴³.

Ahora bien, el hecho de que la figura del autor empírico se haga visible en determinados momentos y no se escamotee según una de las convenciones novelescas más enraizadas no debe interpretarse en ningún momento como una invitación a leer el texto autoficcional según el pacto referencial propio de la estética realista, y así empobrecerlo. Una vez excluida la identificación directa y torpe de la voz narradora con el autor empírico (eficazmente aniquilada en los libros de Fernando Vallejo con el arma imbatible del humor), queda por analizar con más

⁴² Un comentario más detallado de este episodio se encuentra en el apartado 4 del capítulo III.

⁴³ El ataque del narrador-protagonista a las convenciones de la novela vista como género caduco, anquilosado, se analiza en el apartado 3.4 del capítulo III.

detenimiento la figura del *autor-creador*, situada dentro del texto, en la esfera de lo estético.

Según la teoría de Bajtin, para poder plasmar a un personaje autónomo, verosímil, el *autor-creador* tiene que adquirir un “excedente de la visión” (1999: 20), una mirada más amplia, más abarcadora con respecto tanto del autor empírico, como del personaje creado. Para lograrlo es clave el proceso que Bajtin llama *extraposición*, mediante el cual el *autor-creador* se objetiva, se sitúa fuera de su propio personaje, con el cual inicialmente se ha identificado, y toma distancia, lo mira desde *el otro* y de manera crítica. Por consiguiente, el *autor-creador* nunca debe identificarse plenamente con su personaje mientras haya acto creador, porque si se anula la distancia, la literatura pierde su rasgo definitorio: la dimensión crítica y visionaria. Es más, autores como Juan Goytisolo, por ejemplo, consideran que esto no debe ocurrir ni siquiera en la autobiografía, si se la concibe como género crítico, único tipo de autobiografía que les parece valioso⁴⁴. La meta es destruir la ilusión, correr el velo, desenmascarando la mentira de las ideologías de todo tipo, basadas en la creencia acrítica y hasta fanática en ideas e ideales inmutables, en mitos personales o colectivos —vicio hondamente inscrito en la naturaleza humana⁴⁵—. Llevado al campo de la literatura, esto

⁴⁴ La única forma posible de que personaje y autor fueran estrictamente idénticos sería la confesión, pero entonces no se lograría el nivel estético, no habría *autor-creador*, ni mirada crítica y autocrítica, ni tendría lugar el examen de conciencia que, según afirma Juan Goytisolo en la nota preliminar a *Coto vedado* (1985), es diametralmente opuesto a la confesión católica y constituye la condición *sine qua non* de la auténtica autobiografía. Demasiados textos —considera Juan Goytisolo— pretenden ser autobiográficos, pero obvian la reflexión personal y pecan o bien por desmemoriados —el típico texto “autohagiográfico”— o bien por acumulación de detalles y anécdotas que si bien verídicos, son insignificantes, no apuntan a lo esencial y, por consiguiente, no acercan al lector en lo más mínimo a las verdades de la vida.

⁴⁵ Con respecto a eso, recordemos que en “Genealogía del fanatismo”, incluido en *Adiós a la filosofía y otros textos* (1995), Emil Cioran pone en conexión el mecanismo de la ficción, de la ilusión, del entusiasmo humano por una idea —que en sí puede ser muy noble y generosa—, con el de las ideologías peligrosas, responsables de los mayores genocidios de la historia: “Es que toda fe ejerce una forma de terror, tanto más temible cuanto que los «puros» son sus agentes. Se sospecha de los ladinos, de los bribones, de los tramposos; sin embargo, no sabríamos imputarles ninguna de las grandes convulsiones de la historia; no creyendo en nada, no hurgan vuestros corazones, ni

equivale a hacer visibles, multiplicar y problematizar las distintas mediaciones, las diferentes instancias narrativas, creando un espacio crítico propicio para la reflexión, también mediante la ficción, pero una ficción diferente, puesta al servicio del distanciamiento creador y cuestionador, característico del ser pensante que es el auténtico individuo, único e irrepetible. Tener claridad sobre el hecho de que la conciencia que valora, interpreta y unifica todo el universo autoficcional pertenezca al *autor-creador* como ser axiológico y no al autor empírico, el ser de carne y huesos, es un primer requisito imprescindible también para aproximarse a la obra de Fernando Vallejo. No acatarlo lleva a lecturas desenfocadas cuando no totalmente equivocadas que irrespetan los textos. En el cuarto capítulo⁴⁶ de este trabajo se analizarán más detenidamente aquellos juicios críticos, siempre numerosos, que no perciben el efecto de distanciamiento en las autoficciones de Fernando Vallejo, ni la presencia del *autor-creador*, al que sustituyen indebidamente por el autor empírico. Como resultado de esta serie de reducciones ilícitas, obras literarias maestras como *La Virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero* se ven a menudo confundidas, la una con la “literatura

vuestros pensamientos más íntimos; os abandonan a vuestra molicie, a vuestra desesperación o a vuestra inutilidad; la humanidad les debe los pocos momentos de prosperidad que ha conocido; son ellos los que salvan a los pueblos que los fanáticos torturan y los «idealistas» arruinan. Sin doctrinas, no tienen más que caprichos e intereses, vicios acomodaticios, mil veces más soportables que el despotismo de los principios; porque todos los males de la vida vienen de una «concepción de la vida». Un hombre político cumplido debería profundizar en los sofistas antiguos y tomar lecciones de canto; y de corrupción...

El fanático es incorruptible: si mata por una idea, puede igualmente hacerse matar por ella; en los dos casos, tirano o mártir, es un monstruo. No hay seres más peligrosos que los que han sufrido por una creencia: los grandes perseguidores se reclutan entre los mártires a los que no se ha cortado la cabeza. Lejos de disminuir el apetito de poder, el sufrimiento lo exaspera; por eso el espíritu se siente más a gusto en la sociedad de un fanfarrón que en la de un mártir; y nada le repugna tanto como ese espectáculo donde se muere por una idea... Harto de lo sublime y de carnicerías, sueña con un aburrimiento provinciano a *escala universal*, con una Historia cuyo estancamiento sería tal que la duda se dibujaría como un acontecimiento y la esperanza como una calamidad...” (1995: 10). Estas reflexiones recuerdan el perfil moral de un protagonista como Ignacio Escobar de la novela *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero.

⁴⁶ Ver los apartados 1 y 2 del capítulo IV.

testimonial”, la así llamada novela del sicariato, y la otra, con la mera confesión autobiográfica.

4.2. El narrador-protagonista

El distanciamiento se produce a varios niveles, de manera que no sólo queda cuestionada la identidad del autor con el narrador-protagonista, sino también la identidad de éste consigo mismo. En las últimas obras de ficción de Fernando Vallejo, *La rambla paralela* (2002) y *El don de la vida* (2010), el narrador se desdobra y hace papel de abogado del diablo, se hace eco de la opinión mayoritaria, oficial y, desde esta posición, censura e incluso condena al protagonista, mientras la voz axiológica del texto se desdice de este narrador y a menudo lo deja hacer el ridículo⁴⁷.

Como era de esperar, a Fernando Vallejo le llamó la atención el tipo de narrador que se encuentra en el *Quijote* y que, a pesar de las apariencias formales, es radicalmente distinto del clásico narrador omnisciente, de tercera persona. A éste el escritor antioqueño lo detesta y no desperdicia ninguna ocasión para insultarlo:

¡Al diablo con Dostoievsky [sic], Balzac, Flaubert, Eça de Queiroz, Julio Verne, Cronin, Zola, Blasco Ibáñez y todos, todos, todos los narradores omniscientes de todas las dañinas novelas de tercera persona que tanto mal les han hecho a los zafios llenándoles de humo los aposentos vacíos de sus cabezas! ¡Novelitas de tercera persona a mí, narradorcitos omniscientes! ¡Majaderos, mentecatos, necios! (“El gran diálogo del Quijote”, 2005: 252).

En cambio, el narrador del *Quijote* permite —a través del distanciamiento crítico, de la ironía, del desdoblamiento, etc.— la enunciación de verdades

⁴⁷ Para un comentario más desarrollado de este aspecto, ver el apartado 3 del capítulo IV.

múltiples, *dialogicas* (Bajtin) y este rasgo esencial lo emparenta con el narrador de primera persona por el que opta casi siempre Fernando Vallejo. Como lo demostraremos más adelante⁴⁸, la opción por un tipo de focalización y por una persona gramatical u otra son rasgos formales, cuya importancia es secundaria en comparación con otro aspecto que sí es fundamental: la manera como se concibe la realidad y cómo el discurso ficcional se relaciona con la(s) verdad(es) que el narrador cuenta. En este sentido, el narrador preferido de Fernando Vallejo es aquel que produce un discurso muy crítico y distante frente al oficial, monológico y partidario de la verdad única y definitiva. Sin embargo, los recursos mediante los cuales se produce un discurso dialógico, crítico, son muy variados, irreductibles al uso de la primera persona gramatical, al que no necesariamente implican. El mejor ejemplo en este sentido lo constituye el caso del *Quijote* que, en concepto de Fernando Vallejo, es una novela de primera persona camuflada bajo la apariencia de una novela de tercera persona:

¿Y el Quijote qué? ¿No es pues también una novela de tercera persona de narrador omnisciente? ¡Pero por Dios! ¡Cómo va a ser una novela de tercera persona una que empieza con “no quiero”! Lo que es es una maravilla. En el Quijote nada es lo que parece: una venta es un castillo, un rebaño es un ejército, unas odres de vino son unas cabezas de gigante, unas mozas del partido o ramerías (que con perdón así se llaman) son unas princesas, y una novela de tercera persona es de primera (2005: 252).

¿Cómo se consigue en el *Quijote* un discurso dialógico, que concibe la verdad como subjetiva, relativa y la presenta en un diálogo permanente, así sea implícito, con la verdad del otro, con la *doxa*, la opinión de la mayoría, o con la verdad oficial, del poder? Para mencionar solamente los

⁴⁸ Ver el apartado 2 del capítulo IV.

procedimientos más visibles y recurrentes, digamos que a través de la ironía y de los constantes juegos metaficcionales, mediante los cuales se le muestran al lector los “hilos” de la ficción, los bastidores del proceso de producción de la novela. Por lo tanto, el narrador del *Quijote* no persigue ilusionar al lector, trasladarlo a un mundo paralelo, sino que lo hace cómplice del proceso creador, apelando a su espíritu crítico de lector activo. Fernando Vallejo saluda con entusiasmo esta actitud del narrador cervantino:

Jamás Dostoievsky [sic], Balzac, Flaubert y demás embaucadores de tercera persona tendrían la generosidad y la amplitud de alma para hacernos coautores de sus libros porque ellos se creen Dios Padre y que están metidos hasta en el corazón del átomo. Cervantes no, Cervantes no se cree nadie y está jugando (2005: 252).

La escritura de Cervantes fluye tumultuosamente igual que la de Fernando Vallejo, parecida a un río de Colombia, salido de madre, un río que a la vez es “el río del tiempo”. En ambos casos se trata de una escritura que tiene perfecta conciencia de su carácter histórico, de que no se escribe nunca para la eternidad, porque toda producción de sentido es relativa, sometida a su circunstancia y a su época, y desde luego, al paso del tiempo. Una escritura que vuelve permanentemente sobre lo escrito, que “corrige” sin tachar, dejando a la vista contradicciones, inexactitudes, errores, discordancias, lo cual, en última instancia también es una manera de mostrar abiertamente el carácter ficcional de la obra, despertando de la ilusión al lector y obligándolo a tomar posición ante lo contado, a pensar por sí mismo.

Igual que Cervantes, cuya concepción de la novela comparte profundamente, Fernando Vallejo desbarata el mito del narrador testafarro, omnisciente y omnipotente, fiable en un cien por cien y garante de la veracidad de lo contado, avalado, además, por su identidad con el

autor. Al desvanecerse este mito, el narrador o los narradores aparecen dotados de una voz igual a la de los personajes, sin ningún privilegio o poder extraordinario.

4.3. La autoficción ante la escisión del yo

Implícitamente la autoficción cuestiona los escritos realistas donde se presenta al personaje como lineal, unívoco, con un comportamiento consecuente y siempre explicable. El proceso de distanciamiento que acabamos de analizar a varios niveles tiene como efecto una “des-realización” del yo visto como suma de tendencias contradictorias que coexisten, no se eliminan mutuamente y son irreductibles a una identidad llana y unívoca. En los textos de Fernando Vallejo contribuye a la creación de este efecto también la escritura que corre tumultuosa como un río de los trópicos, despreocupada por reconciliar las contradicciones, pulir el sentido, eliminar las repeticiones.

Es más, este tipo de escritura parece ser la única manera eficaz de conocer al yo, siempre y cuando no se la entienda según la estética realista, ni tampoco como pasatiempo frívolo, de espaldas al contexto, sino como posibilidad de trascender las apariencias y de conocer en profundidad. Escrita con las posibilidades que abre la ficción, la autobiografía ya no se concibe como la narración de un proceso que se ordena según las leyes del tiempo cronológico e implica progreso, maduración, sino que parece superposición de retratos, de máscaras, cada una mostrando una verdad subjetiva, circunstancial, limitada. Juntas, estas verdades parciales, que sin embargo encierran una experiencia vital significativa, componen lo contrario de una novela de educación, algo como una tabla de ajedrez, una red de metro⁴⁹ (para recordar una metáfora clave de Juan Goytisolo en su obra autoficcional *Paisajes*

⁴⁹ El yo de *Paisajes después de la batalla* asimila la ficción al plano del metro, en un capítulo titulado, con una paráfrasis del título borgesiano, “En el París de los trayectos que se bifurcan”.

después de la batalla, 1982). En la autoficción las diferentes caras de la verdad se mueven como piezas en el espacio y, dentro de una lógica distinta de la común, coexisten en la única dimensión temporal de un presente continuo, y en una simultaneidad gracias a la cual todas las asociaciones son posibles, las distintas versiones contrarias no se excluyen. Para Fernando Vallejo, quien sitúa sus cinco tomos de *El río del tiempo* bajo la imagen tutelar del río de Heráclito, la autoficción no tiene principio ni fin, nunca será un producto acabado, una certeza definitiva, sino un núcleo de verdades en continuo movimiento y en continuo proceso de revisión. El único nivel concreto, real, en el que se pueden captar estas verdades es la escritura. Para Fernando Vallejo, igual que para otros escritores como Juan Goytisolo, la escritura es un “campo de batalla”: un campo dinámico, agónico en el sentido etimológico de la palabra empleado por Unamuno, donde se enfrentan, se mezclan y salen transformadas las distintas verdades que componen al yo.

Capítulo II

La autoficción como discurso desmitificador. Entre la modernidad y la posmodernidad

Pasando a enfocar la autoficción en relación con el contexto socio-cultural de las últimas décadas, conviene destacar algunos fenómenos relevantes surgidos en el cruce de la modernidad y la posmodernidad. Según el diagnóstico de muchos pensadores contemporáneos, nuestra época se caracterizaría antes que nada por la ficcionalización de una realidad que se esfuma tras un sinfín de reproducciones, representaciones, imágenes. Vicente Verdú encontró un nombre inspirado para la época en que, según él, estamos viviendo: *capitalismo de ficción*⁵⁰. Este período abarcaría las últimas décadas del siglo XX, desde la caída del Muro de Berlín hasta el presente. Vendría a continuación del *capitalismo de producción*, ubicado por Vicente Verdú “desde finales del siglo XVIII hasta la Segunda Guerra Mundial” —es decir, aproximadamente, en la modernidad temprana, cuando los ideales ilustrados se expresan de manera plena y afirmativa en la ideología oficial, la burguesa—, y del *capitalismo de consumo* que, según el sociólogo, se extiende “desde la Segunda Guerra Mundial hasta la caída del Muro de Berlín” (2006: 10), es decir se ubica ya en la modernidad tardía, cuando los principios ilustrados hacen crisis. Si los primeros dos tipos de capitalismo giraban, de una manera u otra, alrededor de los bienes (para el “capitalismo de producción” lo fundamental era la mercancía y, para el “capitalismo de consumo”, la publicidad), el *capitalismo de ficción* de

⁵⁰ Esta propuesta se desarrolla en *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción* (2006, Anagrama, Barcelona).

nuestros días se centra en producir sensaciones y “bienestar psíquico”, o bien en producir “una nueva realidad como máxima entrega [...], una segunda realidad o realidad de ficción con la apariencia de una auténtica naturaleza mejorada, purificada, puerilizada [...], un doble” que es “la última prestación del sistema, tan definitiva que el mismo capitalismo desaparece como organización social y económica concreta para transformarse en civilización y se esfuma como artefacto de explotación para convertirse en mundo a secas” (2006: 11), en algo tan inefable como un ambiente, un estilo que la moda se encarga de presentar como el mejor.

Desde luego que, para ser importada en todo el planeta globalizado, esta sustancia volátil con la que trafica el *capitalismo de ficción* —una imagen, un ambiente, un estilo, un mundo, una ficción—, no puede contener particularidades algunas, ni establecer fronteras que determinen identidad alguna, sino que debe permanecer en lo vago y adaptarse a todo. De aquí la anomia que marca una diferencia fundamental entre la modernidad y la así llamada “posmodernidad”, descrita por varios pensadores contemporáneos como un mundo gris, caracterizado de una parte por la “vacancia del poder” en las democracias “postindustriales y poscomunistas” (Kristeva, 1998: 19) después del fracaso definitivo de las ideologías libertarias; de otra parte, por la presión sin precedente que ejerce la cultura mayoritaria, “cultura-mercancía” (1998: 23) sobre el sujeto pensante, cuyo espíritu crítico trata de aniquilar.

Dentro de este contexto más general, enfocaré la autoficción desde una doble mirada, atenta al significado del género a ambos lados del Océano, en la Península y en América Latina. Mediante un planteamiento comparativo entre las *tomas de posición* de Fernando Vallejo y Juan Goytisolo perseguiré trazar unas coordenadas axiológicas e ideológicas del género que permitirán leer el discurso autoficcional de Fernando Vallejo como respuesta a varios discursos hegemónicos, mediáticos y

literarios. Algunos, propios de todo el espacio iberoamericano. Otros, exclusivos de América Latina.

1. ¿Un género en *revuelta*? La actualidad de la escritura autoficcional

Con vistas a un acercamiento más eficaz a los rasgos definitorios tanto del género autoficcional como de la actitud adoptada por Fernando Vallejo en sus autoficciones, echaré mano de algunos conceptos desarrollados por Julia Kristeva en su propuesta central de los últimos años, que considero útiles para el presente estudio. En su análisis del mundo actual, la autora recurre al concepto clave de *revuelta* o *revuelta íntima*⁵¹. Su interés por la *cultura revuelta* se expresa —de manera indirecta— también mediante la elaboración de dos conceptos afines al de *revuelta*, cuya función es matizar el fenómeno y ayudar a comprenderlo bajo las dos facetas que preocupan a la autora. Así, el concepto de *abyección*⁵² está volcado más hacia el mundo exterior y su pérdida de fronteras y de identidades de todo tipo, mientras que, con el más reciente concepto de *genio femenino*, el acento se desplaza hacia el mundo interior y la vida íntima, la vida psíquica del individuo. Quisiera subrayar que sólo se trata de proporciones, ya que tanto el sujeto como el mundo están presentes simultáneamente en todos los planteamientos teóricos recientes de Julia Kristeva. Su notable aportación a nivel conceptual e interpretativo que contempla la tríada texto literario, medio social y el yo, en sus interrelaciones recíprocas, ofrece algunas perspectivas que podrían resultar esclarecedoras para el presente análisis. Las esbozaré

⁵¹ Se trata de la trilogía dedicada al *genio femenino* (2000): Hannah Arendt (la vida), Melanie Klein (la locura) y Colette (las palabras), de sus cursos de 1994-1995 y 1996 en la Universidad “Denis Diderot” París 7, publicados bajo los títulos de *Sentido y sinsentido de la revuelta* (1998) y *La revuelta íntima* (2001), con el subtítulo común de *Literatura y psicoanálisis*, de *El porvenir de la revuelta* (1999) y de la propuesta más antigua de *Poderes de la perversión* (2006).

⁵² Este concepto es anterior al de *revuelta*, ya que data de 1980, fecha de la publicación original de *Poderes de la perversión*.

aquí, de la mano de Hélène Pouliquen, en cuya interpretación crítica y enriquecedora⁵³ de la propuesta de Kristeva están involucrados aspectos de la sociedad y de la literatura latinoamericanas y concretamente, colombianas. En el apartado dedicado a la investigadora francesa de origen búlgaro, Hélène Pouliquen logra objetivar la posición que ocupa Kristeva en el campo de la teoría literaria con sus escritos de las últimas dos décadas. Traza y comenta rápidamente todo el recorrido de Kristeva como investigadora, para explicar mejor su perspectiva más reciente, desde la cual, sin traicionar el enfoque del texto literario entendido dentro de su contexto sociocultural, que hizo suyo tempranamente, se propone afinar más el instrumento teórico, para que permita una interpretación más sutil y matizada del texto literario. Con este fin Kristeva se muestra muy atenta y sensible al potencial latente pero enorme del yo, del individuo en *revuelta*, que percibe de manera crítica su medio social. En la interpretación de Hélène Pouliquen, el concepto de *revuelta íntima* elaborado por Kristeva es importante sobre todo porque representa “otro origen de la axiología en el texto, del cuestionamiento crítico y de la evaluación particular de la sociedad y de la experiencia humana, objeto de la obra literaria y del análisis de su nivel propiamente estético, de su «forma»” (2009: 61). Comentando la propuesta de Kristeva, cuya seducción experimenta sin renunciar a la evaluación crítica, la autora del ensayo subraya la novedad y el aporte que consisten en “conectar la obra no con estructuras formales abstractas, impersonales, ni tampoco con ideologías sociales o visiones del mundo, a la manera de Lucien Goldmann, sino con la experiencia concreta de un sujeto «en revuelta» contra su medio social” (2009: 57-58).

Con esta aclaración, vuelvo ahora a las dos facetas del diagnóstico que Kristeva pone al planeta globalizado: se trata de un mundo

⁵³ Pouliquen, Hélène. *Dos genios femeninos. Simone de Beauvoir y Julia Kristeva. Literatura y libertad* (2009). Este ensayo es una reflexión personal sobre el concepto de *revuelta* de Julia Kristeva, interesante sobre todo porque demuestra con ejemplos textuales la relevancia de este concepto para la teoría y la crítica literarias de hoy.

gobernado por la anomia, en el que las fronteras se vuelven borrosas, las identidades intercambiables y el individuo ya no pasa de ser “un conglomerado de órganos”, “ya no es un «sujeto», sino una «persona patrimonial», con un «patrimonio» que no sólo es financiero, sino también genético o fisiológico” (1999: 13-14). Para analizar tal estado de hecho, Kristeva conecta el concepto de *abyección* con el de *revuelta*. Lo *abyecto* es para ella no tanto “la ausencia de limpieza o de salud” que designa el término en su significado común, sino

[...] *aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aun más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. Aquel que rechaza la moral no es abyecto —puede haber grandeza en lo amoral y aun en un crimen que hace ostentación de su falta de respeto de la ley, rebelde, liberador y suicida—. La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de los rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en vez de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda... (2006: 11; énfasis mío).*

En el sentido de Kristeva, el mundo posmoderno mismo, en el cual identidades, formas y significados diferentes pierden sus fronteras claras y quedan desdibujados, es *abyecto*. Al comentar la propuesta teórica de Kristeva, Hélène Pouliquen resalta la importancia del contexto sociocultural y del “cambio histórico” en la sociedad y establece una importante conexión entre la *abyección* como vivencia psíquica y las épocas de transición, como la que estamos viviendo, épocas en que todo un orden —junto con el sentido y la identidad que se apoyan en él— se

derrumba sin que exista una alternativa válida, sin que se vislumbre un orden nuevo:

Podemos aquí disentir hasta cierto punto de Kristeva en cuanto al origen no socio-histórico concreto del “horror”⁵⁴ de ver borradas identidades: entendemos que un cambio histórico, una redistribución marcada de las fuerzas sociales y de sus representaciones psíquicas pueden generar el sentimiento de “abyección” —de desconcierto, de desorden inaceptable— (2009: 48-49).

Como ejemplo de escritura en *revuelta*, que enfrenta con mayoría de edad kantiana⁵⁵ la *abyección*, Hélène Pouliquen propone una lectura personal y sutil de *La hojarasca* de Gabriel García Márquez, centrada en la interpretación del “enigmático personaje del médico” (2009: 50). La experiencia de la *abyección* que vive este personaje se relaciona con la “figura del doble: el médico y el cura, que llegan el mismo día a Macondo” como expresión de la identidad ambigua, “borrosa, heterogénea, animal,

⁵⁴ El título original del libro de Julia Kristeva es *Pouvoirs de l'horreur*.

⁵⁵ Se trata de la mayoría de edad necesaria al hombre moderno para asumir su libertad y la pérdida del mundo premoderno. Según lo plantean importantes pensadores actuales, el hombre contemporáneo (posmoderno o moderno tardío), que vive la crisis de la modernidad, necesita nuevamente esta mayoría de edad para enfrentar esta vez el vacío (de significado, de poder, de principios morales) dejado por el derrumbamiento de los pilares de la modernidad. Por ejemplo, analizando la ética contemporánea en *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos* (2002, Anagrama, Barcelona), Gilles Lipovetsky considera que apenas en la modernidad tardía o en la posmodernidad, el hombre logra emanciparse de verdad de los imperativos categóricos derivados de una concepción del mundo trascendental. El hombre moderno no había logrado esta liberación, ni tampoco situarse realmente en el centro del mundo porque reemplazó la trascendencia divina que regía el universo premoderno con otra trascendencia, creada a imagen y semejanza de la antigua, pero de origen laico: “Llevando al máximo de depuración el ideal ético, profesando el culto de las virtudes laicas, magnificando la obligación del sacrificio de la persona en el altar de la familia, la patria o la historia, los modernos apenas han roto con la tradición moral de renuncia de sí que perpetúa el esquema religioso del imperativo ilimitado de los deberes; las obligaciones superiores hacia Dios no han sido sino transferidas a la esfera humana profana, se han metamorfoseado en deberes incondicionales hacia uno mismo, hacia los otros, hacia la colectividad” (2002: 11-12). En Colombia, Fernando Cruz Kronfly propone un planteamiento que va en el mismo sentido, al hablar de una “segunda orfandad” del hombre contemporáneo obligado a asumir tanto la crisis del orden premoderno (la “primera orfandad”), como la crisis del orden moderno (Ver *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*, 1998, Ariel, Bogotá).

metamorfoseada, alterada, abyecta” (2009: 50). Detrás de esta *puesta en forma* está la vivencia del mismo joven autor, cuyo mundo estable se veía seriamente perturbado en aquella época por el Bogotazo y el estallido de la violencia de los años cincuenta. Desde aquel momento, cuando en América Latina apenas se podían detectar los aspectos problemáticos de la modernidad, ha pasado medio siglo durante el cual, a medida que la crisis de la modernidad se iba haciendo más notoria, la vivencia de la *abyección* se fue acentuando y generalizando de manera que, desde la perspectiva de la cultura de masas, llegó a ser percibida como un estado de hecho natural. Este fenómeno se podría hacer más visible al comparar las experiencias que hacen de la *abyección* Gabriel García Márquez y unas décadas más tarde Fernando Vallejo.

En ambos casos se trata de afrontar la crisis de los valores y el desorden que surgen en el paso del mundo premoderno a una emergente modernidad con las particularidades propias de América Latina. García Márquez vive el ocaso del mundo de sus abuelos, la ruina del pueblo de su infancia, de todo un universo valioso y entrañable para él, desplazado por los brotes de otro orden social, al que los fundadores del pueblo miran con recelo. Como una “hojarasca”, la novedad se impone de manera implacable, pero no convence al patriciado local al que pertenece la familia materna del escritor, ni al nieto que adhiere profundamente a la axiología tradicional de los abuelos: a sus ojos el pretendido nuevo orden carece de legitimidad moral y de principios, por lo cual se parece más bien al caos⁵⁶. Décadas después, Fernando Vallejo vive una experiencia similar al constatar con inmenso dolor la desaparición de un mundo valioso, cuya identidad va borrándose cada día más. Las huellas del mundo de los abuelos y de la finca de Santa Anita, un universo protector, gobernado por la justicia, el orden y la paz, son apenas reconocibles en el Medellín contemporáneo al que llega Fernando, narrador-protagonista de

⁵⁶ La “rebeldía” de García Márquez ante el mundo real como origen de su vocación literaria se analiza detalladamente en la primera parte del libro *García Márquez: historia de un deicidio* de Mario Vargas Llosa (1971, Monteávila, Barcelona-Caracas).

La Virgen de los sicarios, por poner un ejemplo. Sin embargo, no cabe duda de que desde los asomos vacilantes de una modernidad latinoamericana incipiente, que al joven García Márquez le aparecía como una “hojarasca”, hasta el desorden contemporáneo⁵⁷ que reemplaza el mundo de los abuelos de Fernando Vallejo, la *abyección* se fue ampliando y la experiencia de la *abyección* también ha registrado un aumento notable en intensidad. En el comienzo de *La Virgen de los sicarios* quedan registrados el desorden y la descomposición social que se han apoderado de Colombia hasta convertirla en un mundo muy distinto del que había conocido el narrador-protagonista en su niñez: los pueblos de antes han quedado convertidos en barrios de la ciudad, y con el ensanche, a la iglesia de la parroquia no solamente que le han cambiado la patrona, sino que ahora los que le rezan suelen ser sicarios. La experiencia de la *abyección* queda resumida por el narrador-protagonista en una breve oración: “Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos” (2002: 10).

En este tipo de situaciones, cuando la dignidad humana es perseguida y aniquilada por el sistema hasta sus últimos y más íntimos rescoldos, surge desde luego la pregunta de cómo podría resistir el hombre en su calidad de disidente del *capitalismo de ficción*. La solución no es fácil ni cómoda: Kristeva incluso duda de que todavía haya una salida para la humanidad y una posibilidad para el individuo de no dejarse absorber por la sociedad de consumo hallada en una fase tan avanzada como la de hoy día. No obstante, si existe una solución, Kristeva la ve en lo que llama la *revuelta íntima*: una vuelta al potencial crítico del individuo, después de la quiebra de tantas utopías colectivas, con el fin de cuestionar y redefinir permanentemente el orden establecido, de la propia vida psíquica y de la vida social. Por esta razón, Hélène Poulquien considera que tanto la *revuelta* como la *abyección* —“su faz oscura”— son

⁵⁷ “Contemporáneo” también en el sentido específico que Fernando Cruz Kronfly le da a este término en su ensayo sobre la contemporaneidad colombiana, *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad* (1998, Ariel, Bogotá).

formas de utopía, de una “utopía negativa”: “si bien no imaginan una condición humana más grata, rompen realmente con una condición degradada, disminuida —«dañada», diría Adorno—, una condición conformista, rutinaria, para dar forma en el desconcierto, a una vida más verdadera. Si bien sufriente.” (2009: 51).

Enfrentar la *abyección* con mayoría de edad (en el sentido aclarado más arriba) y con espíritu crítico y no vivirla pasivamente es, en el pensamiento de Kristeva, la condición *sine qua non* de la felicidad y de la libertad de un ser humano para que sea pleno, autónomo, digno de este nombre, irreductible a la amorfa condición de consumidor. A pesar de la impresión difusa de amargura y desesperanza generalizadas que persiste en la memoria del lector de Fernando Vallejo y que un documental reciente sobre la figura del escritor reafirma desde el título (“La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo”), estos seres en *revuelta* capaces de vivir auténtica y plenamente y de alcanzar, así sea de manera efímera, la felicidad a la que se refiere Kristeva, estas existencias libres, plenas y provocadoras están siempre presentes en las *apuestas* clave en la obra de Fernando Vallejo: el narrador-protagonista en *La Virgen de los sicarios*, Darío en *El desbarrancadero*, la Marquesa de Yolombó o Chucho Lopera en *El fuego secreto*, por no poner sino unos cuantos ejemplos.

En el primer capítulo de *Sentido y sinsentido de la revuelta*, titulado “¿Cuál es hoy la revuelta?”, Kristeva escribe:

[...] la felicidad no existe sino al precio de una revuelta. Ninguno de nosotros goza sin arrostrar un obstáculo, una prohibición, una autoridad, una ley que nos permite evaluarnos, autónomos y libres. La revuelta que se revela acompañando a la experiencia íntima de la felicidad, es parte integrante del principio del placer (1998: 24).

Mediante su pensamiento cuestionador, el ser humano autónomo, vivo, en *revuelta*, vuelve a dar forma al mundo *abyecto*, va recreando las

fronteras borradas, devuelve al mundo el sentido perdido, le da forma para que las diversas identidades puedan nuevamente existir y diferenciarse unas de otras. Sin embargo, a pesar de apostarle al espíritu crítico y a su resurgimiento en la posmodernidad, la *revuelta* dista mucho de significar un regreso a la utopía moderna, lo cual se pone mejor de relieve en aquellos escritos donde la reflexión gira en torno al *genio femenino*. Precisamente por su íntimo vínculo con éste, la *cultura-revuelta* hacia la cual aspira Kristeva supone escepticismo ante todas las ideologías sociales y las identidades colectivas propuestas por la modernidad, con su cultura del genio masculino por excelencia; en cambio, alienta esperanzas en las fuerzas secretas y, en gran parte, todavía desconocidas, del yo. Habría que apuntar que tanto el concepto de *genio* como el de lo *femenino* se emplean en la obra de Kristeva con un significado bien diferente del común. El concepto de *genio* aparece totalmente despojado de su aura mística y de su halo romántico en el sentido en que también Mario Vargas Llosa⁵⁸ había concebido la genialidad del escritor, es decir, como condición excepcional a la vez que humana, que se caracterizaría ante todo por la rebeldía y el espíritu crítico frente a las ideologías sociales dominantes. Haciendo más énfasis en las fuerzas secretas, íntimas del individuo, Kristeva propone como coordenadas definitorias del *genio* “el carácter apasionado y la búsqueda excepcional de la verdad” (*apud* Pouliquen, 2009: 9).

El concepto de *genio femenino* propuesto por Kristeva es una categoría filosófica, profunda, abarcadora. La autora supera con creces el planteamiento feminista común, que suele concebir la condición femenina como un asunto puramente biológico y centra su interés en la militancia por los derechos políticos de la mujer. Como lo destaca Hélène Pouliquen, esta categoría se elabora con el fin de entender mejor la vida “plural, múltiple, rica, no limitada por aprioris empobrecedores” (2009: 29) y de

⁵⁸ En *Cartas a un joven novelista* (1998), *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (2006) y en otros escritos.

situar el análisis textual en una perspectiva amplia e integradora, opuesta a la mirada miope de cualquier ismo de propuestas teóricas que no pasan de ser modas culturales. De hecho, al comienzo de *Sentido y sinsentido de la revuelta*, Kristeva formula un arrepentimiento que es a la vez una promesa:

[...] Procuraré integrar en los ámbitos del arte y de la literatura concebidos como experiencias la noción de cultura-revuelta, e introducir una apuesta más en este curso. Una apuesta que consiste en superar la noción de *texto*, a cuya elaboración contribuí junto con tantos otros, y que llegó a ser una forma de dogma [...]. En su lugar, me esforzaré por introducir la noción de *experiencia*, que comprende el principio de placer así como el de re-nacimiento de un sentido para el otro, y que no podría entenderse de otro modo sino en el horizonte de la experiencia-revuelta (1998: 25).

Sobra decir que el *genio femenino* así concebido indica una posición “que tanto hombres como mujeres pueden asumir” ya que “Kristeva se rehúsa a encerrar a las «personas» —que se van construyendo en la cultura, en el pensamiento— en guetos biológicos «femenino» y «masculino»” (Pouliquen, 2009: 77); una posición que se confunde con la *revuelta íntima*, y que es *femenina* básicamente en dos sentidos: en cuanto a su total e instintiva desconfianza frente al mundo del poder y de los símbolos, y en cuanto a su repliegue crítico, no resignado, regenerador, hacia el mundo interior y sensorial. Independientemente de su sexo biológico, todos los artistas, según Kristeva, tienen muy desarrollado el *genio femenino*. En la obra de Fernando Vallejo, éste se plasma en la condición homosexual en el sentido más cultural que biológico, de la condición del artista, del ser excepcional, rebelde, dotado con espíritu independiente y crítico, mientras que la madre, matriarca antioqueña, mandona y autoritaria, paradójicamente vendría a ser la encarnación perfecta del *genio masculino* puesto que pisotea los

derechos más elementales del individuo en nombre de su poder simbólico tradicional.

Desde luego, para Kristeva toda literatura auténtica es una manifestación de la *revuelta*. Sin embargo, a mi modo de ver, la autoficción —considerada como género autónomo o como nueva metamorfosis del género proteico de la novela— es una escritura en *revuelta* por excelencia, un producto del *genio femenino* al que se debe entender desde esta nueva perspectiva, mucho más abarcadora en comparación con la tradicional, que lo vinculaba de manera demasiado directa y esquemática con el sexo biológico. Situar la autoficción en la tradición de la literatura en *revuelta* puede ser una manera de superar la discusión (que me parece secundaria) en torno a si la autoficción es un producto de la modernidad o de la posmodernidad, planteamiento del que depende también su clasificación como forma adscrita al viejo género de la novela o como género autónomo. Género moderno si se toma en cuenta que su importante potencial crítico y autocrítico es una prolongación del espíritu moderno en lo que tenía de más genuino, la autoficción también puede ser vista como un género autónomo, producto de la posmodernidad si se considera que al mismo tiempo da una réplica a la modernidad, rompiendo con dos géneros literarios modernos por excelencia: la novela y la autobiografía. En el fondo, se trata aquí de la eterna polémica en torno a la tradición y la ruptura, fenómenos que aparecen como opuestos desde un enfoque sincrónico, pero que la mirada más amplia, diacrónica, siempre acaba por ver más bien como complementarios, situándolos uno a continuación del otro. Por esta razón quizás sea más acertado contemplar la autoficción dentro de la *cultura-revuelta*, que en realidad ha existido desde siempre, si bien en nuestros tiempos posmodernos adquiere para pensadores como Julia Kristeva una relevancia particular porque en la *revuelta* se ve una posibilidad de salvar la reflexión y la escritura críticas, amenazadas por el consumismo arrollador de nuestra época.

En cambio, el aspecto que sí interesa aquí es más bien el siguiente: independientemente de estas diferencias de acento o de perspectiva, la autoficción problematiza la crisis de la modernidad. Enfoca de manera muy crítica la modernidad instrumentalizada, considerándola una degeneración de la civilización moderna, cuyo resultado es la actual sociedad de consumo y su “cultura-distracción, cultura-performance, cultura-show” (1998: 23), en palabras de Julia Kristeva.

La modernidad en el ámbito latinoamericano es un tema que requiere algunas precisiones, principalmente para poner de relieve de qué manera las peculiaridades del contexto de la contemporaneidad latinoamericana modulan la dinámica modernidad-modernización. Siguiendo la propuesta de filósofos e historiadores occidentales de prestigio en el siglo XX, Fernando Cruz Kronfly reflexiona desde Colombia sobre la diferencia entre la modernidad y la modernización⁵⁹ y sobre la pertinencia de este asunto para entender la contemporaneidad latinoamericana. El escritor y ensayista colombiano distingue, por una parte, el significado medieval de “moderno”, derivado del latín *hodiernus*: “el modo de hoy” o “el modo de ser de las cosas hoy” y apunta que este sentido estrictamente temporal va adquiriendo con el tiempo también una dimensión cualitativa según la cual “el modo de ser de las cosas en el presente de hoy es preferible y mejor que el modo de ser de las cosas en el pasado” (1998: 9-10). Por otra parte, considera el significado de “moderno” que designa toda una cultura resultada de una “ruptura crucial” de mentalidad y de “la conciencia de dicha ruptura” (1998: 11). Eso implica una nueva mentalidad del hombre y un replanteamiento de todas sus relaciones con el mundo, es decir, un cambio epocal que se hace sentir en todas las actividades humanas.

⁵⁹ Ver los ensayos de *La sombrilla planetaria. Ensayos sobre modernidad y posmodernidad en la cultura* (1994, Planeta, Bogotá) y *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad* (1998, Ariel, Bogotá), sobre todo “Ser contemporáneo: este modo actual de no ser moderno”, ensayo contenido en el segundo libro mencionado y del que son extraídas las citas del texto.

Si bien en un principio modernidad y modernización fueron caras de un mismo proceso —puesto que la modernización era la civilización técnico-instrumental producida por la cultura moderna—, en la contemporaneidad se puede constatar el divorcio de ambas. La modernización se desprende como “rueda suelta” de la cultura que la había engendrado y sobrevive a la crisis profunda que hace tambalear los principios modernos. Aislada de la cultura que la había engendrado, la civilización técnico-instrumental retrocede al significado medieval de “moderno” y todo su poder de seducción estriba en su pretensión de ser lo actual en el tiempo, lo último y por eso lo mejor. Fernando Cruz Kronfly considera que la sobrevivencia del fenómeno de modernización en la contemporaneidad latinoamericana a pesar de la crisis de la modernidad se explica en gran parte por la confusión que parece existir en los denominados países del Tercer Mundo entre modernidad y modernización. Este equívoco se haría particularmente visible en el caso del mito del progreso que, colapsado hace tiempo en Occidente, parece sin embargo conservar vigencia, legitimidad y desde luego un fuerte atractivo en países que vivieron la modernidad desde la periferia: “La contemporaneidad entendida como afán casi pulsional de nuestro tiempo en favor de lo actual, en cuanto necesidad de uso, apropiación o imitación de «lo otro» prestigioso que simultáneamente existe o se ha producido o se estila en otra parte «ahora mismo», deriva muy seguramente del imaginario cultural ligado al poderoso mito del progreso que introduce en un mismo saco, confundiéndolos, el «progreso» técnico-científico y la idea del perfeccionamiento continuo de la condición y del alma humanas por el «sendero del bien»” (1998: 23). El ejemplo es dicente de cómo esta modernidad, que perdió completamente el espíritu crítico, esta modernidad instrumentalizada y petrificada, la modernización en el sentido que interesa aquí, lleva a comportamientos acríticos, típicos de los seres que Fernando Cruz Kronfly llama “contemporáneos”. Se trata de seres que hacen uso de todos los atributos de la modernización sin

haberse puesto jamás en contacto con la modernidad y su espíritu crítico definitorio.

En una sociedad “contemporánea” en este sentido resulta clave la globalización de un mundo transformado en mercado homogéneo. Desde luego, la abolición de fronteras de todo tipo que resulta de esta maniobra de globalización acarrea un empobrecimiento inquietante de la vida psíquica, social y cultural, depaupera el mundo de significados porque ocasiona la pérdida de muchos códigos particulares. Valiéndose tanto de su larga trayectoria de semióloga como de su más reciente experiencia de psicoanalista, Kristeva aborda este fenómeno desde el punto de vista del individuo. No está de más observar que este mismo fenómeno llama también la atención de muchos sociólogos contemporáneos. Richard Sennett, por ejemplo, aborda el mismo tema de la globalización que conlleva la pérdida de fronteras y de identidades, desde el punto de vista del comportamiento social, público del hombre contemporáneo. En *El declive del hombre público* (1978), el sociólogo norteamericano plantea que la abolición de fronteras entre la vida interior, íntima y la vida social, pública, fenómeno característico de nuestra época, se manifiesta por la exhibición del yo, del interior del sujeto que, igualado al exterior, acaba por vaciar de contenido al yo profundo.

Este inquietante tema que preocupa a más de un escritor contemporáneo se ha indagado también desde la creación literaria. En un cuento titulado “Sobre la muerte del autor”⁶⁰, Álvaro Enrigue narra la historia del último indígena libre de Estados Unidos, al que los contemporáneos encuentran rendido y medio muerto por agotamiento y malnutrición y deciden guardar como pieza rara en el Museo Antropológico de San Francisco. Para el autor que cuenta esta historia la exhibición del propio indio, en una época tan aficionada a los *reality shows* como la nuestra, es la turbadora causa de la pérdida de su alma. El indígena demuestra suma indiferencia e inapetencia ante todo; ni siquiera

⁶⁰ Incluido en el libro *Hipotermia* (2005, Anagrama, Barcelona).

la propuesta de los antropólogos de volver a su vida salvaje despierta en él ilusión alguna. Cuando en un lugar como el museo, donde por tradición se coleccionan representaciones y objetos que evocan al ser humano, de repente se llega a exhibir al hombre mismo, éste queda entonces convertido en objeto, y su interior, al ser exhibido, desaparece como tal y se transforma en un mero envoltorio vacío. Sin embargo, si el escritor se obsesiona tanto con la historia del indio y declara repetidas veces que no sabe cómo contarla es porque detrás de ella hay otra historia secreta, escondida pero esencial: la historia de la muerte del autor, que da título a la obra. En un mundo como el contemporáneo, en el cual desaparece la frontera entre lo interior y lo exterior, entre lo estético y lo cotidiano, no queda espacio para el arte verdadero, para la literatura auténtica. No hay misterio, no hay nada por descubrir, todo está ya y está totalmente a la vista. Además, la “estetización”⁶¹ indiscriminada y total de la realidad cotidiana representa una amenaza para la cultura y el arte, que a menudo se ven transformados en *show*, prostituidos, degradados, y recuerdan el destino del último indígena libre en los Estados Unidos contemporáneos.

La autoficción problematiza y así rescata la frontera entre la realidad y la ficción, a la vez que rescata la olvidada figura del autor. Como se verá en los siguientes apartados, la autoficción cuestiona la tradición dominante del género de la novela, concretamente la escritura mimética, realista y, en el caso de América Latina, la estética de la novela del *boom*, que tiene también su parte de responsabilidad en el fenómeno llamado la desaparición del autor, ya que constantemente borra su huella en el texto.

⁶¹ Vicente Verdú trata este tema sobre todo en el capítulo “Aprendiendo de Las Vegas” del libro ya citado (2006: 37-47).

2. Una *toma de posición* ante la novela anterior. El *habitus* entre tradición y disidencia

La manera en que quisiera enfocar aquí la autoficción implica ubicarla en un contexto determinado, en un *campo literario*⁶² concreto. Consideraré primero el de la literatura hispanoamericana contemporánea, para luego concentrar la mirada en el *campo* de la literatura colombiana actual.

Con vistas a esto, me parecen útiles unas previas aclaraciones teóricas proporcionadas por una constatación: Fernando Vallejo (y, de manera análoga, el escritor español Juan Goytisolo, cuya obra sirve aquí para deslindar e iluminar mejor aspectos de la creación del autor colombiano) es un *autor-creador* en el sentido propuesto por Mijail M. Bajtin. Fernando Vallejo cumple perfectamente con lo que Bajtin exigía de un escritor auténtico: que fuera no solamente autor de un estilo personal, de una *forma composicional* novedosa, sino que además fuera creador de una *forma arquitectónica*⁶³. Devolver a su comunidad lingüística una lengua distinta de la que ha heredado es, desde luego, también una tarea del escritor, pero para Bajtin esto es mera consecuencia de una contribución mucho más importante. El auténtico creador tiene que ser autor de una evaluación personal de su época, de su realidad, tiene que proponer una axiología, un sistema de valores propio. Una *visión del*

⁶² Concepto central en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1997), el *campo literario* representa, según Bourdieu, la principal mediación entre la realidad sociocultural y la literatura. Cuando penetran al *campo literario*, las diferentes *posiciones* axiológicas de los autores se ven sometidas, a través de la *forma*, a las leyes específicas del *campo literario*, caracterizado por su autonomía frente al campo económico o del poder. De esta manera, lo que desde el punto de vista sociocultural representa la *posición* ética y política del autor, en el *campo literario* se transforma, desde el punto de vista estético, en una *toma de posición*. El *campo literario* impone su propia lógica, sus propias “reglas” y, mediante un “efecto de refracción”, o un proceso de homologación y restructuración, traduce los valores éticos y cognoscitivos relacionados con determinada *posición* axiológica, convirtiéndolos en estéticos al nivel de la *toma de posición*. Para aclaraciones y comentarios de los conceptos fundamentales de la propuesta de Bourdieu véase también Pouliquen, Hélène, “Algunas precisiones teóricas”, pp. 15-21 en *El campo de la novela en Colombia. Una introducción* (2011).

⁶³ Véase la nota 18, p. 19 de este trabajo.

mundo, diría la sociología de la literatura más antigua, una *toma de posición*, corregiría Bourdieu proponiendo un término más preciso.

Continuando la ardua tarea de “objetivar”⁶⁴ el texto literario al explicarlo dentro de su contexto sociocultural en la dirección abierta por Georg Lukács y Lucien Goldmann, el autor de *Las reglas del arte* crea unos instrumentos más finos de análisis: los conceptos de *campo literario* y de *habitus*. Ambos cumplen la función de mediar entre el sujeto y la visión del mundo que, de esta manera, se concreta en una *toma de posición* particular. A continuación trataré de definir —aunque sea brevemente y a vista de pájaro— estos tres conceptos esenciales para la teoría de los *campos literarios*, en la relación dinámica de interdependencia en la cual los concibe Bourdieu. Se trata de conceptos muy útiles para alcanzar el objetivo propuesto en este trabajo, esto es, aclarar el significado cultural de la autoficción en la época contemporánea, en América Latina —sobre todo en Colombia—, y desde esta perspectiva definir la propuesta concreta de Fernando Vallejo y su peculiar perfil de escritor.

El *habitus* de un escritor es, según la propuesta de Bourdieu, “un conocimiento adquirido y un haber que puede, en determinados casos, funcionar como un capital” (1997: 268). Por consiguiente, el *habitus* es a la vez universal (social y cultural) e individual (personal, íntimo). En determinadas situaciones, algún elemento del *habitus* puede actualizarse para engendrar una nueva *apuesta* que, a su vez, modifica el *campo*, pero esto nunca ocurre de manera mecánica, sino siempre en función del estado del *campo* y del interés peculiar del escritor, de su proyecto. Por esta razón, el *habitus* opera objetivamente, pero sin ser determinista; al

⁶⁴ Se trata, desde luego, del grado de objetivación que está al alcance de las ciencias humanas. La teoría de Pierre Bourdieu pudo aparecer como desacralizadora en un terreno en el cual todavía para muchos teóricos y críticos el mero hecho de dedicarse a la ciencia de «lo sagrado» (el arte) es sacrílego, y no faltaron quienes malentendieran el empleo de unos términos procedentes del campo de la economía para hablar de la literatura. En realidad, y valdría la pena subrayarlo aquí, esta teoría es muy respetuosa del sujeto y de su particularidad porque, a la vez que objetiviza al sujeto, lo reconoce en su unicidad e irreductibilidad.

contrario, permite romper definitivamente con el mito del “creador increado”, del escritor visto de manera romántica como genio, presencia inefable, sobrehumana e inexplicable. Se supera así una mentalidad en realidad premoderna, aunque escondida bajo la máscara moderna del reconocimiento del individuo, mentalidad que conduce a la “fetichización” del escritor y no a su real comprensión. Con el concepto de *habitus*, la teoría literaria registra un avance importante en el proceso de explicación y desmitificación del quehacer literario, comparable con la distancia de mentalidad que separa la “teoría de la evolución” del “Génesis” (1997: 282), para parafrasear a Bourdieu.

Aplicado al caso concreto de un escritor de ruptura como Fernando Vallejo o del autor en el sentido de Bajtin, el concepto de *habitus* permite conciliar dos aspectos que parecían excluirse desde la perspectiva de la crítica tradicional: la introducción del cambio creador, a cargo del individuo, y el contexto objetivante de la tradición en la cual se inscribe la obra (el contexto sociocultural), pero de una tradición que el autor no hereda pasivamente, sino que elige y construye. La objetivación que resulta al contextualizar la obra aparece así como condición *sine qua non* para que ésta revele su singularidad, su particularidad, imperceptibles para la mirada que descontextualiza el fenómeno literario y lo considera aisladamente. Por esta razón, la *toma de posición* y la *apuesta* que representa una obra literaria solamente se pueden entender en su peculiaridad al situar dicha obra en el sistema de relaciones objetivas que ella misma constituye junto con todas las demás obras importantes del momento, delineando un espacio de competencia en continuo movimiento, es decir, un *campo*.

Al irrumpir en el *campo* colombiano, Fernando Vallejo apostaba sin vacilar a restablecer la conexión —vital para toda literatura— de la escritura con la realidad concreta y actual del país, en un momento cuando se hacía cada vez más patente el carácter idealista y abstracto de la *toma de posición* central. Tanto en el *campo* hispanoamericano como

en el colombiano, en la gran novela de los sesenta y especialmente con el realismo mágico de Gabriel García Márquez, la fisura entre el discurso ficcional y la realidad social, política, cultural, económica, se ahonda cada vez más a partir de los ochenta, de manera que ficción y realidad llegan a constituirse en mundos paralelos, autónomos, a menudo incomunicados. Desde luego, una mirada penetrante y dura como la de Fernando Vallejo, en la cual se enfoca el momento de crisis de una civilización y se lo analiza a fondo para desentrañar el proceso de descomposición social, la degradación moral de un país en caída libre rumbo al abismo, no puede surgir de un mero retorno al realismo tradicional, ortodoxo. Para hacer “aterrizar” a la literatura contemporánea y para “despertar” a los lectores, Fernando Vallejo propone un nuevo realismo, *sui generis*, un realismo que carga a menudo las tintas. Siguiendo la propuesta de Héctor Abad Faciolince, lo analizaré en el Capítulo IV bajo el nombre de “hiperrealismo”.

Dentro de un determinado *campo literario* las diferentes obras o *apuestas* dialogan entre sí y en este diálogo agónico, en el sentido etimológico de la palabra, nada pacífico, permanentemente se define y redefine la noción de literatura. Un *campo* siempre gira en torno a una *toma de posición* central, la que cuenta con más reconocimiento, la consagrada, en función de la cual se delimitan las *tomas de posición* de los *pretendientes* con más o menos reconocimiento. Como “recién llegados”, todos estos pretendientes practicarán una *estrategia de subversión*, negando la posición dominante, canónica. Según el planteamiento de Bourdieu, en un *campo* dinámico, en permanente evolución, un escritor genuino no se puede ubicar en una posición ya ocupada, ya que en este caso no pasaría de ser un mero epígono. Tiene que entrar en diálogo, manteniendo la voz propia, con las demás *tomas de posición* y sobre todo con la central; tiene que reaccionar frente a ella y lanzar una *apuesta* distinta, personal. Pero si a los distintos escritores que apuestan en el *campo* los separan varios antagonismos, también los une

una complicidad. El mero hecho de competir presupone un acuerdo entre los antagonistas sobre aquello por lo cual vale la pena luchar, una aceptación, consciente o no, de las “reglas del juego”. Con su creencia en la importancia que presenta el “juego” —la *illusio*—, los participantes reafirman el *campo*, lo legitiman, de manera que todo pretendiente debe pagar su “derecho de entrada” al *campo*, es decir, debe reconocer el valor del juego en que va a participar y tomar en cuenta las demás *tomas de posición* significativas, aun si va a practicar, como le corresponde a todo recién llegado con voz propia, una estrategia de subversión de la(s) posición(es) oficialmente prestigiosa(s). Aparte de la *illusio*, es el *habitus* quien da a los pretendientes la carta de entrada, permitiendo a los recién llegados reconocer el *campo* y participar en él. La condición *sine qua non* —necesaria, pero obviamente insuficiente— para que la voz de un escritor sea escuchada es que se inscriba en el *campo literario*. De no ser así, se trata de escritores ingenuos, que se autocondenan a producir obras menores porque están sordos a las propuestas de sus pares.

Cuando Fernando Vallejo entra al *campo literario* colombiano como *pretendiente*, las dos *posiciones* centrales, a las que invalida al afirmar su propia *toma de posición*, estaban ocupadas por la propuesta central de Gabriel García Márquez (o la gran novela de los sesenta, si se piensa más bien desde el punto de vista de una concepción de la novela) y por la novela realista tradicional, continuadora de la novela regionalista, presente todavía en el *campo* en la forma de lo que a menudo se amontona, en las historias de la literatura colombiana, bajo la etiqueta de “novela de la violencia”. Sin duda actualmente Fernando Vallejo ha superado ya la fase de *pretendiente* y ocupa una *posición* importante, de la que se deriva su considerable *poder simbólico*.

En este trabajo, más que el género de la autoficción visto como un compendio de rasgos temáticos, composicionales, estructurales, etc., interesan aquí aquellas autoficciones hispanoamericanas que representan una *toma de posición* novedosa, subversiva de los discursos canónicos. A

este tipo de autoficción me he referido en el primer capítulo de este trabajo como la auténtica autoficción y así son, sin lugar a dudas, las que firma Fernando Vallejo. Compleja y aparentemente contradictoria, su *posición* en el *campo* se define por una doble negación: de la literatura realista y de la gran narrativa de los sesenta. Sus respectivos tipos de discurso literario, aunque en apariencia de signo contrario, a menudo se hacen eco del discurso hegemónico y retoman de manera más o menos acrítica muchos de sus tópicos, según resulta del análisis pormenorizado a raíz de un ejemplo concreto, en el apartado 3 de este capítulo. Para no caer en el peligro de proponer una generalización demasiado esquemática y por lo tanto abusiva, aun cuando no ocurra dicha contaminación del discurso literario por el discurso del poder, sigue siendo válido el hecho de que Fernando Vallejo desapruebe rotundamente estas dos *posiciones* importantes —que pre-encuentra en el *campo* colombiano— porque considera que no toman conciencia de las falsas ideologías manipuladas por el poder, ni de la necesidad de que el discurso literario se distancie críticamente de éstas.

Para un acercamiento más eficaz a la manera como el discurso autoficcional de Fernando Vallejo toma distancia de los discursos del poder, recurriré a la propuesta teórica de Roberto González Echevarría⁶⁵ referente a los principales discursos hegemónicos a saber, a los discursos extraliterarios que más incidencia tuvieron, según el crítico, en la narrativa hispanoamericana. Sin duda, como lo señala Eduardo Becerra⁶⁶, es arriesgado fundamentar toda una teoría de la narrativa hispanoamericana sobre la hipótesis propuesta por González Echevarría. En resumidas cuentas, ésta se centra en la idea de que para legitimar su verdad, la

⁶⁵ Ver González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (2000, Fondo de Cultura Económica, México D.F.).

⁶⁶ Véase “Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela 1910-1975”, en *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX*, Tomo 3, Barrera, Trinidad (coord.), 2008, Cátedra, Madrid, pp. 15-31, donde Eduardo Becerra sistematiza las principales teorías propuestas en siglo XX sobre la historia de la novela hispanoamericana. Después de reconocer los aciertos de la hipótesis de González Echevarría, indica sus principales limitaciones.

novela toma prestados los moldes discursivos, imita mecanismos de persuasión y usa procedimientos retóricos procedentes de los discursos hegemónicos imperantes en la época. Sin embargo, una vez restringida su validez a la importante franja de la narrativa hispanoamericana que gira en torno a la problemática de la identidad americana y que, desde el punto de vista cronológico, abarca hasta la así llamada novela del *boom* inclusive, el mérito de esta teoría es difícil de contestar. Además, para este trabajo resulta particularmente idónea y operativa por dos razones fundamentales: primero, porque, en perfecto acuerdo con el enfoque teórico por el cual se ha optado aquí, proporciona una explicación del texto literario dentro de su contexto sociocultural, considerando el texto como reacción a, y en diálogo con, otros discursos literarios y extraliterarios; segundo, porque si bien Fernando Vallejo supera el discurso americanista como planteamiento de la identidad americana concebida en términos colectivos, no se puede perder de vista el hecho de que ya la primera manifestación de su vocación artística —plasmada, en las vacilaciones de los comienzos, a través del lenguaje cinematográfico—, fuera una reacción ante la falsa imagen y la falsa identidad de su país, que cuentan con el beneplácito del poder. Para corregirlas, el joven Vallejo se propone decir la verdad sobre Colombia y esta primera fuerte motivación que lo determina a romper el silencio se convertirá después en una constante de su obra. En el documental de 2003 que Luis Ospina dedica a Fernando Vallejo, el escritor recuerda sus películas de juventud, *En la tormenta* y *Crónica roja*, y el fuerte rechazo al que se enfrentaron en Colombia, donde durante décadas fueron censuradas precisamente porque revelaban la otra cara del país, diferente de la oficial: “Son dos películas de fracaso, de muerte y de desesperanza las que yo hice. ¿En Colombia eso los ofendía mucho? ¿Qué querían que filmara? ¿Florecitas? ¿Paisajitos? ¿Riños? ¿O qué querían que filmara?” (2005: 185-186).

Aprovechando los instrumentos teóricos que ofrece González Echevarría en *Mito y archivo. Una teoría de la literatura latinoamericana* (2000) —fundamentalmente la categoría *ficciones del Archivo*, creada para analizar la narrativa hispanoamericana en relación con el *ideologema* “América mestiza”—, la tarea inmediata sería entonces definir aquí —tanto al nivel explícito del contenido como al nivel más sutil de la *puesta en forma*— la *toma de posición* del discurso autoficcional de Fernando Vallejo frente a los discursos hegemónicos.

Sin embargo, antes de tratar del *Archivo*, así como lo entiende Roberto González Echevarría, convendría hacer unas breves aclaraciones sobre su manera de concebir el género de la novela, inspirada por la lectura de Michel Foucault⁶⁷. Igual que otros hispanoamericanistas que apuntan hacia una historiografía latinoamericana original, sin deudas con las historias literarias occidentales, González Echevarría parte de la convicción de que la narrativa hispanoamericana más innovadora y auténtica de todas las épocas ha girado siempre en torno a la historia de América Latina y a la problemática de su identidad cultural. Este es el criterio según el cual delimita el corpus literario que se propone considerar para llegar a su propia teoría de la narrativa hispanoamericana. Como lo había hecho anteriormente también Irlemar Chiampi⁶⁸, el teórico cubano no se contenta con registrar la verdadera obsesión de la narrativa hispanoamericana por sus orígenes, por definir América Latina subrayando su singularidad, su carácter “diferente”, sino que ahonda en la relación de dependencia que este discurso identitario, emancipador, mantiene, paradójicamente, con el discurso hegemónico occidental de cada época. Tanto la historia latinoamericana como el género de la novela nacen, según González Echevarría, en estrecha relación con el discurso

⁶⁷ Se trata, sobre todo, de *La arqueología del saber* (1969).

⁶⁸ Un esbozo de los *ideologemas* básicos del discurso americanista desde el Descubrimiento hasta el realismo maravilloso (la actualidad desde la cual escribía la autora) en un cotejo permanente con el discurso occidental se encuentra en el capítulo titulado “El discurso ideológico sobre América” del libro ya citado.

hegemónico de la época, es decir, con el discurso oficial del Imperio español en el siglo XVI⁶⁹. Una doble razón para concebir el discurso de la novela latinoamericana como esencialmente histórico y, desde sus mismos orígenes, mediado por otros discursos culturales, extraliterarios, discursos hegemónicos muy distintos entre ellos, pero que comparten los rasgos que interesan aquí: la pretensión de estar en posesión de la verdad y el consiguiente derecho de legitimación, el poder simbólico, el prestigio. El conjunto de todos estos relatos, que hoy nos llegan fragmentarios, incompletos y deslegitimados (porque perdieron su validez histórica), compondría el *Archivo*.

El aporte más valioso del teórico cubano es la creación de la categoría llamada *ficciones del Archivo* para referirse a una importante franja de la narrativa hispanoamericana —la literatura relacionada con el *ideologema* “América mestiza”— que solía abordarse antes invariablemente en clave mítica. El acierto del nuevo enfoque se debe, en mi opinión, a la manera como González Echevarría concibe la novela: un género “antiliterario” por excelencia, que aspira a ser leído como verdad y no como ficción. Por lo tanto, según González Echevarría, más que dialogar con su propia tradición literaria, la novela conecta con el discurso del poder dominante de su época. Aparentemente “imita” los mecanismos de legitimación del discurso hegemónico —en realidad, lo hace de manera crítica, a menudo paródica, poniendo de manifiesto el convencionalismo que subyace detrás de este proceso de legitimación—.

Desde esta perspectiva se revela lo utópico de todo proyecto narrativo⁷⁰ que pretenda remontarse a los orígenes puros, primigenios, intocados por falsificación alguna: tales orígenes son un espejismo, nunca existieron en realidad, lo que siempre existió fue, al contrario, la

⁶⁹ Ver las consideraciones sobre la novela picaresca y las crónicas de Indias (2000: 77 y sgts).

⁷⁰ Es el caso de la literatura regionalista que emplea inconscientemente el molde discursivo ofrecido por el discurso antropológico, sin que el discurso literario logre tomar la debida distancia crítica frente a aquel molde.

mediación, porque el discurso sobre los orígenes es esencialmente cultural y nace en estrecho vínculo con el discurso del poder. González Echevarría destaca sobre todo tres de estos discursos occidentales de gran significación para la narrativa latinoamericana: el *discurso legal* del Imperio en la época colonial (que constituyó un modelo discursivo tanto para el *Lazarillo* —primera novela moderna— como para los primeros historiadores de América, los cronistas), el *discurso científico* en el siglo XIX (cuyo máximo aprovechamiento literario se da en *Facundo* de Sarmiento) y el *discurso antropológico* en el siglo XX. Al desprestigiarse en Occidente la mentalidad científica, el nuevo discurso legitimador abandona la descripción de la naturaleza y se centra en el hombre, sobre todo en el lenguaje y los mitos. Por eso, los autores latinoamericanos de la “novela de la tierra” adoptan sin querer la postura del antropólogo europeo. Como consecuencia, su búsqueda del ser nacional más auténtico, no contaminado aún por la civilización occidental, se ve interceptada de antemano por el discurso antropológico mediador, del que toman prestados el método y los instrumentos.

Una conciencia crítica de esta mediación y del propio discurso literario surge apenas con las *ficciones del Archivo*, categoría cuyo relato fundador es —según González Echevarría— *Los pasos perdidos*, de Carpentier, mientras el relato arquetípico o, en este caso, “architípico”, es *Cien años de soledad*, de García Márquez. El narrador-protagonista de la novela de Carpentier evade de la civilización en busca de comunidades primitivas que vivan todavía en contacto directo con lo primigenio. Hasta este punto su empresa es perfectamente comparable con la de los escritores-antropólogos, autores de novelas regionalistas. Sin embargo el protagonista de la primera *ficción del Archivo* se distingue esencialmente de éstos porque reconoce, al remontarse a los orígenes, que allá donde pensaba descubrir la verdad original, irreductible, se encuentra en realidad con otro discurso, una mediación anterior, uno de los numerosos relatos ya archivados: el *discurso jurídico* de los fundadores de ciudades

en la Colonia. Frente a este relato pionero, *Cien años de soledad* marca la etapa de madurez de las *ficciones del Archivo* porque abre, desde un principio, este espacio de la escritura y de su desciframiento que representa el cuarto de Melquíades y donde, según resultará al final de la novela, se está forjando una versión de la realidad que coincide con el texto que estamos leyendo.

Las *ficciones del Archivo* representan una empresa desmitificadora sin precedente en la literatura latinoamericana, que va en el sentido del espíritu crítico y autorreflexivo de la modernidad. Revisando todos los materiales que encuentran en el *Archivo*, estas ficciones ponen de manifiesto los discursos ideológicos del poder, con los que están en deuda todos los relatos y todas las interpretaciones sobre la identidad, el origen y la singularidad de América. Sin embargo, el discurso literario que va desvirtuando y desarticulando todos los anteriores relatos sobre América, fatalmente, es un relato más que se incorpora al *Archivo*. Con toda su conciencia crítica y autocrítica, el discurso literario de las *ficciones del Archivo* es, en últimas y muy a pesar suyo, también deudor del discurso hegemónico de su época: el *discurso antropológico*. Las *ficciones del Archivo* ponen al descubierto con lucidez las articulaciones de este discurso cuyo objetivo es remontarse al origen de una cultura y de sus valores usando como método, sobre todo, la reinterpretación de los mitos. Se trata de un discurso europeo que persigue definir la propia identidad cultural y que ve en el caso particular de América Latina la oportunidad de observarse a sí mismo como el otro, con el interés adicional de que este otro está viviendo todavía la época de los orígenes. Es de esta manera que las *ficciones del Archivo* desbaratan la ilusión respecto del carácter genuino, latinoamericano, de los discursos que pretenden remontarse a los orígenes a través del mito. Es más, denuncian la deuda que tiene todo el *Archivo* con los discursos hegemónicos, en general, y con el *discurso antropológico*, en particular, ya que al volver atrás una y otra vez, según el método sugerido por la antropología, para

reinterpretar las diferentes versiones del *Archivo*, las *ficciones del Archivo* dan pie al nacimiento de un mito moderno: el mito del *Archivo*. La propia historia de América Latina se ve mitificada. Por lo tanto, las *ficciones del Archivo* deben reconocer el carácter netamente literario de su referente, que ya no puede ser la realidad: lo será siempre, irremediablemente, un discurso u otro.

Conectando los discursos literarios con los discursos del poder, González Echevarría pone de manifiesto el límite de las *ficciones del Archivo*, puesto que, aun criticando y desmontando los discursos identitarios anteriores, no rompen con el mecanismo de legitimación del *discurso antropológico* que les sirve de modelo discursivo. Como consecuencia, desmitifican todos los demás discursos, pero mitifican el propio discurso literario, los relatos sobre América que componen el *Archivo*. Son directamente responsables de la mitificación del *Archivo*, de su enajenación frente a la realidad histórica. Porque, a pesar del gran número de relatos que lo van componiendo, el *Archivo* no es infinito, es un espacio cerrado, una prisión de relatos. La figura emblemática del escritor que más ha padecido esta claustrofobia es sin duda alguna, como lo menciona González Echevarría, el peruano José María Arguedas, víctima de su propia desesperación ante la imposibilidad de conectar directamente con la realidad valiosa que tanto anhelaba preservar, pero a la que sentía que estaba traicionando y falseando inevitablemente mediante su propio discurso. Desde el punto de vista literario, el suicidio de Arguedas es el fracaso del autor de *ficciones del Archivo* dotado con un espíritu crítico exacerbado, pero que no logra encontrar la salida del *Archivo*: eliminar la mediación de todo discurso enajenante o, lo que vendría a ser lo mismo, forjar un discurso que rompa definitivamente con la mediación de todo discurso del poder. Las *ficciones del Archivo* echan abajo todos los tópicos y convencionalismos del discurso identitario de las épocas anteriores, pero se inscriben fatalmente dentro de este mismo discurso, se autocondenan a permanecer prisioneras del *Archivo*, al lado

de los demás relatos muertos, en lo que, desde la perspectiva de la nueva narrativa hispanoamericana innovadora, aparece como un callejón sin salida. A pesar de que el teórico cubano tiende a valorar más las *ficciones del Archivo* que las propuestas de la última narrativa, al concluir su reflexión señala que lo más probable es que el futuro de la narrativa hispanoamericana suponga la salida o el escape del *Archivo*.

Si he dedicado un espacio importante a glosar la propuesta teórica de González Echevarría que gira en torno a los conceptos centrales de *Archivo* y *ficciones del Archivo* es porque me parece que ilumina desde un punto de vista privilegiado y poco frecuentado por la crítica el caso de Fernando Vallejo. ¿Qué implicaciones tiene en la obra del escritor antioqueño la salida del *Archivo* para reconectar con la realidad?

La primera sería la ruptura con el discurso hegemónico primigenio considerado por González Echevarría el más importante, ya que sus repercusiones se alcanzan a notar todavía en el *campo literario* hispanoamericano actual. Se trata del “discurso de la ley” del Imperio Español, el primer discurso “exportado” a las Colonias; un discurso hegemónico, autoritario, conservador, nacionalista, que se filtra en la tradición realista de la literatura y perdura hasta la primera mitad del siglo XX, a pesar de su anacronismo. Ante esta retórica realista, “exportada” también a América Latina, reacciona en la Península un escritor como Juan Goytisolo, y la forma en que cuaja en su obra literaria el rechazo del realismo canónico, subyugado al poder, es a menudo la autoficción. Lo analizaremos en el siguiente apartado con la intención de desglosar, para definirla mejor, la *toma de posición* de Fernando Vallejo, ya que tanto el escritor colombiano como el español recorren, hasta cierto punto un camino común antes de que sus trayectorias se separen como resultado de las particularidades específicas del contexto cultural de cada uno. Igual que ocurre con Fernando Vallejo en Colombia, Juan Goytisolo, al entrar como *pretendiente* al *campo literario* español de la época, reacciona con

su *toma de posición* ante la *posición* central ocupada por la literatura de corte realista.

Sin embargo, el distanciamiento en el caso de Fernando Vallejo es doble: se añade también el rechazo de la gran novela de los sesenta, presente en el *campo* sobre todo a través de *Cien años de soledad*, libro en el cual el escritor antioqueño se negó con obstinación a reconocer una obra maestra. Su negativa se fundamenta sobre todo en el rechazo de la novela concebida como creación de un autor-deicida, en el sentido de Vargas Llosa, ya que esta concepción lleva a unos procedimientos narrativos que a Fernando Vallejo le resultan tan convencionales y artificiales como los empleados por la novela realista. Independientemente de si este planteamiento le haga o no justicia a la gran novela de los sesenta en general o a *Cien años de soledad* en particular, conviene tener presente la lectura que Fernando Vallejo hace de esta literatura, su percepción personal y el significado particular que le otorga.

Entonces, las autoficciones de Fernando Vallejo reaccionan ante el discurso “exportado” a América por el Imperio Español y todavía vigente en la pretensión de omnisciencia y en el tono autoritario y despótico de la novela realista. Recordemos las críticas e ironías que Fernando Vallejo no pierde ocasión de dirigir contra este tipo de retórica, mediante constantes burlas cuyo blanco son dos de sus máximos representantes: Balzac y Dostoievski. Pero esta reacción, que podría equipararse al rechazo de la literatura regionalista de Hispanoamérica, queda en un segundo plano, aunque su peso en la tradición y en la configuración del género de la novela fue enorme. Las *tomas de posición* vigentes, por oposición a las cuales se definen las autoficciones de Fernando Vallejo, son de una parte la visión mitificadora de la identidad, la historia y la literatura de América Latina, forjada sobre todo por la narrativa del *boom*, y de otra parte la visión histórica y desmitificadora de un nuevo realismo que a menudo

representa una reedición de la novela regionalista y que coincide con el auge de la así llamada “literatura testimonial” de los ochenta⁷¹.

Por ahora, antes de cerrar este planteamiento más general para dar paso al desglose de la *toma de posición* particular de Fernando Vallejo, se debería señalar otra coincidencia, en absoluto azarosa, entre Fernando Vallejo y Juan Goytisolo, escritores con temperamentos y perfiles intelectuales muy afines. En su primera juventud, cuando apenas iba cobrando contorno su vocación artística, el escritor español tiene una actitud muy similar a la del escritor colombiano. Igual que a Fernando Vallejo, le irrita sobremanera la falsedad y lo convencional y decide denunciar la falsa imagen de España impuesta desde el poder, en su caso, la dictadura franquista. Y también opta por la misma modalidad expresiva, el cine, para decir la verdad sobre su país.

2.1. La autoficción ante la tradición realista. El caso de Juan Goytisolo en la tradición española y desde Hispanoamérica

Tal como se puede leer en su obra, la *toma de posición* de Fernando Vallejo es una reacción ante un tipo de discurso literario empapado de los valores oficiales promovidos por la ideología del poder. Estos valores se infiltran, desde luego, en los discursos culturales y así penetran en el *campo literario* en el cual a menudo pasan a constituir la *toma de posición* central, dominante, que mayor poder simbólico detiene.

Para analizar la actitud de Fernando Vallejo, voy a recurrir en este apartado al enfoque contrastivo con la obra de un escritor español. Lo hago con el ánimo de demostrar que la oposición a la tradición realista, considerada como uno de los principales modelos de discurso literario contaminado por los discursos hegemónicos, es una característica que la autoficción latinoamericana comparte con la autoficción occidental, en este caso concreto con la peninsular. He optado una vez más por Juan

⁷¹ De este asunto trataré con más detenimiento el apartado 2.2. de este capítulo.

Goytisolo teniendo en cuenta, no sólo las afinidades ya comentadas con la personalidad de Fernando Vallejo, sino también el hecho de que su obra sea sumamente representativa de una *toma de posición* que choca frontalmente con la ideología del poder prolongada por la tradición realista entendida en el sentido precisado más arriba.

Este acercamiento permitirá descubrir las raíces de un discurso literario con una trayectoria histórica larguísima, que se mantiene a pesar de su carácter anacrónico, pero cuya supervivencia no se debe a una real vitalidad, sino a su contubernio con la ideología del poder. “Exportado” a América, atraviesa también aquí los siglos, hasta hoy en día cuando da lugar a una reacción como la de Fernando Vallejo. Pero este discurso canónico —al que Juan Goytisolo tiene que enfrentar directamente, porque representa la posición dominante, prestigiosa en el momento de su ingreso al *campo literario* español—, no representa en el *campo literario* colombiano actual una *toma de posición* tan contundente⁷², no tiene realmente vigencia, así que a Fernando Vallejo le llega sesgado, filtrado, a menudo expresado indirectamente, inscrito en la forma (por ejemplo, en los rasgos canónicos típicos del género de la novela en su variante tradicional).

Por consiguiente, me detendré a analizar el *habitus* de Juan Goytisolo, porque en su caso, parecido al de Fernando Vallejo hasta cierto punto, se hace particularmente visible cómo el *habitus* es el primer paso que permite la entrada al *campo literario* con una *toma de posición* original. Cabe recordar que el *habitus* se construye a partir de elementos existentes en la realidad contemporánea del escritor y en la tradición que éste hereda, pero no de manera ciega, determinista. Todo gran autor elige y no se deja elegir, entronca no con la tradición dominante, que más a

⁷² Aunque también hay que tomar en cuenta que en el *campo* colombiano actual esta *toma de posición* más tradicional sea a menudo reemplazada por otra, novedosa sólo en apariencia, pero en realidad muy similar: muchos textos de la así llamada “novela de la violencia” representan reediciones de la estética realista en el sentido que implica la referencialidad del texto literario. Claro está que el estatuto literario de la mayoría de estos textos es incierto.

mano tiene y le llega sin ningún esfuerzo por todos los canales, sino con una tradición diferente; a menudo rescata una tradición subterránea — como es el caso de Juan Goytisolo—, una tradición olvidada e ignorada por la cultura oficial, mayoritaria, y precisamente a ésta la escoge para actualizarla, porque la considera más valiosa y vigente que ninguna otra.

Juan Goytisolo nace en una familia burguesa catalana y crece en un ambiente conservador. A pesar de que la familia materna es liberal, interviene la circunstancia de que la madre muere en un bombardeo de Barcelona a principios de la guerra civil cuando el escritor era todavía un niño y, además, de que varios tíos republicanos, que hubieran podido influir en su formación, mueren también durante la guerra. Todo eso determina que el discurso que escucha el pequeño Goytisolo tanto en la casa como en la escuela sea el de la derecha sin excepción ni matices. Hasta que el joven autor empieza a cuestionarlo, al notar grandes contradicciones en el discurso del padre, según el cual los “buenos” eran los que habían matado a su madre. “Discurso del padre” se entiende aquí en el sentido amplio, que interesa también a Julia Kristeva en sus ensayos sobre la *revuelta íntima*. Así como el *genio femenino* sobre el que reflexiona la investigadora no remite al género concebido desde un punto de vista estrictamente biológico, sino que constituye una categoría más abarcadora y profunda, que se podría asimilar al *genio* del artista por excelencia, de la misma manera el “discurso del padre” tampoco se atribuye *stricto sensu* al progenitor, sino que cobra un significado general, de discurso autoritario que se le impone al individuo desde fuera. Este discurso, con el cual choca el yo en *revuelta* del futuro escritor, es para Juan Goytisolo realmente el discurso del padre y de la familia por línea paterna, mientras que, en el caso de Fernando Vallejo, el discurso autoritario y castrante vendría a ser más bien el de la madre.

A Juan Goytisolo aquella Barcelona burguesa donde había nacido le parece sofocante. No se siente catalán, no se identifica con lo que el

habitus le ofrece más “a mano”, digamos, sino que entronca con lo que para él será la verdadera tradición española. En la misma Barcelona conoce gente humilde que viene a buscar trabajo, inmigrantes de Andalucía sobre todo, y su manera de ser le fascina: espontaneidad, cordialidad, franqueza contrastan fuertemente con los modales rígidos, convencionales, acartonados de la burguesía catalana. Con la gente del sur Juan Goytisolo descubre otra opción posible, otra manera de ser español. Conociendo mejor Andalucía, se vuelve cada vez más consciente de que la verdadera identidad y la auténtica cultura española son híbridas, producto de la mezcla de las tres castas históricas, cristiana, judía y árabe, y de que la cultura oficial a la que él había tenido acceso ocultaba e incluso borraba sistemáticamente las presencias árabe y judía. La imagen oficial de la cultura y de la identidad españolas era, de hecho, una creación exclusiva de la casta dominante, la de los cristianos viejos, mientras su forma “pura”, “castiza”, monolítica, desde luego, racista, producto del criterio de la “limpieza de sangre”, no pasaba de ser una falsa imagen, fuertemente ideologizada. Juan Goytisolo se propone entonces, por una parte, desmitificar este discurso nacional-catolicista que ha llevado al horror del franquismo (y que ni siquiera ha muerto con la caída de la dictadura, sino que le ha sobrevivido, al infiltrarse en otros discursos) y, por otra parte, rescatar sobre todo la presencia árabe y la herencia del mundo del Islam. Toda la obra de Juan Goytisolo puede ser leída como una demostración maestra de que la “pureza” es incompatible con la auténtica cultura y de que toda cultura valiosa, real, es “impura”, se alimenta de muchas fuentes muy diferentes. Es lo que el propio autor expresaba de manera inequívoca, al comentar su perfil y su identidad de escritor inclasificable según las pautas convencionales:

Nacido en Barcelona, no me expreso en catalán. Tampoco soy vasco, no obstante mi apellido. Si bien escribo y publico en castellano, no vivo desde hace décadas en la península y me sitúo al

margen del escalafón. Por ello me etiquetaron primero como afrancesado, aunque sólo he redactado en francés un puñado de artículos. Ahora me llaman, muy cortésmente, moro por el hecho de dominar al árabe dialectal de Marruecos y haberme afincado en Marraquech. Ni nuestros entomólogos universitarios, con sus rutinarias clasificaciones, ni nuestros críticos literarios, tan propensos a la vacuidad y la redundancia, alcanzan a incluirme en el comodín de una generación, la que ellos denominan «del medio siglo», por más que coincida cronológicamente con los agavillados en ella. Mi experiencia personal y literaria es radicalmente distinta, y por consiguiente, mi obra también. Si formé parte de aquel grupo en mi juventud, dejé de pertenecer a él a partir de *Don Julián*. El reclamo generacional obedece a estrategias de promoción juvenil o de pereza intelectual. A nadie de buen seso se le ocurriría considerar a San Juan de la Cruz como un destacado poeta de la generación de 1575 o a Góngora de la de 1590. Si va a decir verdad, todo creador de fuste es irreductible a esquemas geográficos, temáticos, ideológicos, etcétera. La literatura, como la lengua, es móvil, mutante, bastarda. Nadie puede canalizarla, por mucho que se esfuerce la Academia (2006: 13-14)⁷³.

Interpretado en términos de Pierre Bourdieu, este autorretrato de Juan Goytisolo daría una exacta descripción de su *habitus* de escritor. Después de hacer énfasis en que éste no actúa de manera determinista, ni mecánica, Juan Goytisolo reafirma su convicción profunda de que sin embargo el *habitus* opera objetivamente en el caso de todo escritor con voz propia, que propone una *toma de posición* significativa en el *campo literario* donde desarrolla su actividad creadora:

⁷³ Véase *Tradición y disidencia* (2006, Fondo de Cultura Económica, México), que contiene la transcripción del coloquio sobre la obra de Juan Goytisolo (con la participación del autor), organizado por la cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

¿Quiere decir todo esto que no tengo raíz alguna y floto en el espacio como un globo o colgado de un hilo como una planta aerícola? Nada más lejos de la verdad. El escritor que concibe su obra como una aventura, y a la vez como una tarea de sostenido empeño, intentará que su creación conjugue una experiencia vital única y un saber literario profundo y vasto. La busca y hallazgo de antepasados con los que forjará su propio árbol, de esa genealogía de autores cuya existencia prolonga y vivifica, le mostrarán sus afinidades secretas con otros escritores abiertos también a una multiplicidad de culturas y lenguas, tanto a la tradición oral en la que bebieron nuestros antepasados antes de la invención de la imprenta como a lo que comúnmente se juzga «alta literatura» (2006: 15).

Todo gran escritor (que para Juan Goytisolo es el escritor de ruptura y, en términos de Pierre Bourdieu, es equiparable con el escritor que propone una *toma de posición* válida, original) siempre está prolongando una tradición. Pero, como se vio al considerar el *habitus*, el verdadero creador no acepta pasivamente aquella tradición que le llega simplemente más cerca, o que tiene más a mano, sino que sale en busca de *su* tradición, la elige y, de alguna manera, la construye: es él quien forja su propio árbol genealógico. Por ejemplo, Juan Goytisolo siente que obras como el *Quijote*, *La Celestina*, *El Libro de buen amor*, la poesía de San Juan de la Cruz, nutren realmente su prosa. Observa, además, que las obras maestras de la literatura española son obras de cristianos nuevos, de conversos, producidas por la mirada mestiza, híbrida y no por los cristianos viejos. En cambio rechaza toda la literatura que cultiva el mito de lo castizo, de las así llamadas esencias perennes de España y de lo español. Tales mitos, respaldados por el discurso oficial, del poder, están ensalzados y considerados emblemáticos para el espíritu español en los dramas de honor del Siglo de Oro y sobre todo en la crítica nacionalista y esencialista. Por la misma razón de ser vinculados al poder, se vuelven blanco de las ironías de Juan Goytisolo los escritores de la

Generación del 98 y José Ortega y Gasset con su defensa de la novela psicológica. Ubicada a continuación de la tradición realista, esta franja de literatura canónica es asimilada por Juan Goytisolo a la parte *heterónoma* (Bourdieu) del *campo literario* porque cultiva y difunde imágenes y valores oficiales, no genuinos literariamente, ya que no se engendraron en un campo literario *autónomo* (Bourdieu), sino que proceden del *campo* del poder.

En *Reivindicación del Conde don Julián* (1970) o *Don Julián* (2004), según su título más reciente, hay una escena que podría considerarse un nuevo escrutinio de libros que emprende el protagonista, álter ego del autor. Un escrutinio sui géneris: el protagonista entra en la biblioteca nacional de Tánger armado de una bolsa llena de repugnantes insectos muertos: tábanos, moscas, arañas, hormigas, para espicharlos en los libros de los clásicos españoles —detestados por ser los defensores de la “pureza” española—, y manchar así sus páginas “inmortales”. Se puede ver aquí la “puesta en escena” del tratamiento que Juan Goytisolo ha dado siempre a los materiales de trabajo encontrados en la tradición filtrada a través de su época. La tarea que asume incansablemente el escritor español es la de someter esta materia prima a un proceso de selección y de reelaboración para poder desechar todo aquello que no le sirve, aunque se trate de obras consideradas clásicas y de autores con nombres muy sonoros. Sin ir más lejos, el mismo título de la obra a la que me refiero, la primera a partir de la cual Juan Goytisolo ocupa una posición contundente en el *campo literario* español del siglo XX, es emblemático para el proceso de resignificación al que se ve sometida la tradición literaria y cultural de España en la creación de Juan Goytisolo. El título alude a la conocida leyenda nacionalista, recogida en el *Romancero*, que trata de explicar la invasión árabe en la Península como un accidente producto de una traición⁷⁴. En su obra, Juan Goytisolo

⁷⁴ Según la leyenda, el último rey visigodo, Rodrigo, había seducido a la joven y bella hija del conde don Julián, Florinda, también conocida con el apodo de “La Cava” (que en

imagina una nueva invasión árabe a la Península: el protagonista está en la otra orilla del Estrecho, en Tánger, y contempla a España, a la “madrastra inmundada”, mientras fuma una pipa de kif y alucina con la invasión. Pero en la evaluación que propone Juan Goytisolo de la realidad española se invierte el significado de la leyenda: si en la tradición la figura del conde Don Julián representaba al vil traidor por antonomasia, en la novela el protagonista se identifica con este personaje histórico al que se valora, esta vez, de manera positiva. Según lo anuncia el título inicial, *Reivindicación del Conde don Julián*, el protagonista va a cuestionar y reinterpretar toda la tradición, todos los tópicos culturales y especialmente los relativos a la identidad nacional y sus mitos. Se trata de reevaluar los valores establecidos, de la misma manera que los antiguos filósofos cínicos *invalidaban la moneda en curso*. Recordaría, además, que el mismo proyecto, de gran atrevimiento intelectual, puesto en marcha en la novela con los recursos de la ficción, se reencuentra teorizado en el amplio y ambicioso ensayo que sirve de introducción a la obra del escritor español exiliado Blanco White, editada por Juan Goytisolo⁷⁵.

Ensancharé ahora el área del comentario para abarcar el significado de la obra de Juan Goytisolo y su especial recepción en América Latina, que incluyen sugerencias para una mirada comparativa y contrastiva sobre el tema de la presente investigación. Hace tiempo que a Juan Goytisolo se le ha ubicado al lado de los mejores autores latinoamericanos. La figura de Juan Goytisolo se ha asociado mucho al *boom* a menudo por razones cronológicas o circunstanciales (la temporada que el autor vivió en México, su amistad con Carlos Fuentes, etc.). Claro está que también existía una razón más profunda, que no siempre fue tomada en cuenta por la crítica: en España, la tarea de romper

árabe significaba prostituta) y la había “ofendido”. Como respuesta a esta traición del rey y para vengar la afrenta, don Julián traiciona a su vez “España” apoyando a los árabes en su conquista.

⁷⁵ Ver el prólogo de Juan Goytisolo a *Obra inglesa de José María Blanco White* (1974, Seix Barral, Barcelona).

con la novela realista, que en América —se suele considerar— les ha tocado sobre todo a los autores del *boom*, le correspondió en gran medida a Juan Goytisolo. Cuando Juan Goytisolo entra como *pretendiente* en el *campo* de la literatura española de la época, la novela realista ocupaba una posición similar a la que ocupaba la novela regionalista en tiempos del así llamado *boom*. Sin embargo, como se intentará explicar a continuación, ésta no podría constituir una razón suficiente para considerar idénticas las dos *tomas de posición*. En el encuentro organizado por la Cátedra Alfonso Reyes, que ya he mencionado, Carlos Fuentes aducía dos argumentos seductores para justificar la inclusión de Juan Goytisolo en su conocido libro de 1969, *La nueva novela hispanoamericana*, al lado de varios escritores latinoamericanos del así llamado *boom*:

Cuando, en 1969, publiqué *La nueva novela hispanoamericana*, incluí en el reparto de autores a Juan Goytisolo. No tardaron de lloverme los reproches: ¿qué hacía un gachupín entre nuestros castizos Cortázar, García Márquez, Carpentier y Vargas Llosa?

Pues hacía dos cosas: la primera, recordarnos que no éramos ni castizos ni mucho menos castos, sino fraternales y reconocibles – españoles e hispanoamericanos– en nuestra impureza: impureza del lenguaje, impureza de la sangre, impureza del destino.

En *Señas de identidad* y *Reivindicación del conde Don Julián*, Goytisolo indicaba ya que España no era España sin las culturas judías y musulmanas que formaron lengua e historia en la corte de Alfonso el Sabio, en el Libro del Arcipreste y en *La Celestina* de Rojas.

La expulsión de las culturas hebrea y árabe no sólo mutiló a España. Empobreció a sus colonias. Estableció una política de exclusión y aun de persecución del otro, del diferente. Y como bien nos lo dice el gran filósofo español contemporáneo Emilio Lledó, el lamentable truco de lo peor de los nacionalismos es la invención del

otro como malo y de inferior calidad, para no tener que percibir nuestra propia miseria.

La segunda cosa era (como diría el Arcipreste) devolvernos un lenguaje vivo, experimental por fuerza, incierto por virtud, que en España se oponía a la suma de complacencias de la era fascista: complacencia con el paisaje, con la nostalgia, con el folclore, con la insularidad, con el romanticismo populista y con la supuesta esencia española –hidalguía, honor, flama sagrada, realismo cazurro– celosamente reclamada por la tradición inerte.

Pero, ¿no era este mismo nuestro problema, el de los escritores latinoamericanos largo tiempo sujetos a la tradición de la propiedad, el buen gusto y el medio tono, el servilismo realista, la humildad costumbrista, el rechazo de la supuesta barbarie indígena y negra, mestiza y, aun, hispánica para ser, cuanto antes, europeos, norteamericanos, civilizados, universales? (2006: 10).

Desde una perspectiva afín a la de Roberto González Echevarría en su planteamiento teórico, el autor mexicano reconoce en el discurso desmontado por Juan Goytisolo aquel discurso castellanocentrista, casticista, nacionalista (el “discurso de la ley” en palabras de González Echevarría) que “exportó” España a sus colonias. Por lo tanto, se encuentra también en América, donde trata de establecer igualmente una política de exclusión, de persecución del otro, del diferente, en nombre de la pureza de sangre, de la raza superior. Sin embargo, desde la perspectiva que la narrativa de hoy abre sobre este asunto, podríamos contestar la pregunta (retórica) de Carlos Fuentes de la siguiente manera: si bien el problema que la realidad contemporánea planteaba a Juan Goytisolo y a los autores de la época del *boom* era si no idéntico, realmente muy parecido (la resistencia ante el discurso del poder, en esencia, el mismo), en cambio las soluciones, las respuestas (*tomas de posición*) que propusieron el escritor español y sus contemporáneos latinoamericanos fueron diferentes, por ser concebidas en circunstancias

sociohistóricas distintas. No debería perderse de vista el hecho de que, para los autores de la gran narrativa de los sesenta, superar el realismo regionalista como *toma de posición* dominante en el siglo XIX y comienzos del XX en América Latina, no haya implicado siempre una ruptura definitiva con el discurso del poder, tal como sí pasó en España con la obra de Juan Goytisolo. Mientras en las páginas del autor español se lee una imagen de España inédita, disidente de la oficial, una franja considerable de la literatura del así llamado *boom* prolonga, a menudo a través de sus epígonos o debido a la recepción acrítica que con frecuencia acompaña a la literatura consagrada, una imagen de América Latina complaciente con los intereses del poder. El asunto se comentará más detalladamente en el apartado 3 de este capítulo, a raíz de un ejemplo concreto y echando mano de los instrumentos teóricos que Roberto González Echevarría ofrece en su propuesta de una teoría de la narrativa latinoamericana contemporánea, donde analiza detenidamente las correspondencias entre los discursos literarios y el discurso hegemónico.

Un análisis atento a la *forma* (concebida, desde luego, como *forma arquitectónica*, según la propuesta de Bajtin) nos descubre afinidades significativas de la escritura de Juan Goytisolo con las estéticas propias más bien del así llamado *post-boom*. El escritor español no solamente rompe con los tópicos de la literatura realista, sino también con la estética consagrada por ciertas novelas del *boom* y que, ya canonizada y absolutizada se ve amenazada por la fosilización. Juan Goytisolo explora diferentes modalidades de narrar, renuncia tempranamente al uso exclusivo de la tercera persona y la alterna con la primera y la segunda, multiplica los puntos de vista, las instancias narrativas, duda de ellas, abandona al narrador omnisciente⁷⁶, exhibe la figura del autor en vez de

⁷⁶ Al tratar de definir la novela corta en “Secreto y narración: Tesis sobre la *nouvelle*” (ver Becerra ed., 2006) Ricardo Piglia no oculta su preferencia por el tipo de narrador que considera típico de este género, el “narrador débil” y lo contrapone precisamente al narrador típico de la novela firmada por un autor-*deícida* (a la que me estoy refiriendo

ocultarla. Por fin, todas sus exploraciones formales están encaminadas no a hacer creer, a ilusionar (como ocurre en el caso de numerosas novelas del *boom*, aquellas que se plantean como creaciones de un autor-*deicida* en palabras de Mario Vargas Llosa), sino al contrario, a desmitificar, a desengañar, mostrando las diferentes mediaciones, corriendo el velo, sacudiendo al lector para obligarlo a tomar conciencia. Incluso podríamos rastrear en la obra de Juan Goytisolo sutiles indicios de su toma de distancia ante este tipo de novela consagrado en los años del *boom*. En el capítulo “Revelaciones a granel” de su autoficción *Paisajes después de la batalla* (1990), se puede leer una referencia fugaz de la que resulta que el máximo vocero del realismo mágico es, para el autor español, un antimodelo:

La secuestrada de la Rue Poissonnière es pura leyenda. La mujer que ha compartido la vida con él no ha sido jamás una prisionera: tal vez le quiere aún pese a su misantropía, inveterado egoísmo y carácter excéntrico; tal vez le abandonó hace muchos años por un popular autor latinoamericano que acumula fabulosos royaltis de ocho cifras gracias a su empleo mañoso de la receta narrativa del siglo: el realismo mágico (1990: 256).

Con su aspiración a borrar distancias y fronteras, el realismo mágico representa un proyecto de signo contrario a lo que podríamos llamar estética del distanciamiento en Juan Goytisolo. En otro capítulo del mismo libro, titulado “Reflexiones ya inútiles de un condenado”, la voz asimilable a la del *autor-creador* (Bajtín), confiesa que se “refocila” en “la práctica de lo despreciable e indigno” precisamente para conseguir la “reprobación de los suyos”, “su ostracismo y condena”. Salta a la vista que

aquí). El “narrador débil” de Piglia “nunca sabe, no se sitúa en esa posición un poco imperial de ciertos narradores, por ejemplo los de Fuentes, o los de García Márquez mismo, donde uno ve que el narrador se impone, que impone el orden del mundo y define los valores, siempre del lado donde las cosas deben aclararse de este modo o del otro” (2006: 195).

la aspiración manifestada a través del narrador-protagonista es llegar a ser lo contrario de un autor como Gabriel García Márquez, que escribe, según declaraba en una famosa entrevista, para que sus amigos lo quieran más⁷⁷.

Una de las reacciones más importantes de la nueva narrativa frente al *boom* ha sido el rechazo del discurso impersonal, en tercera persona, porque se le sentía contaminado por el discurso del poder, por la ideología entendida como falsa conciencia. Los jóvenes narradores asumen el discurso, suelen elegir la primera persona y muchas veces recurren a la propia experiencia como materia narrativa. Inventar ya no les interesa, la ficción les sabe a mentira porque usa los mismos mecanismos que las numerosas ideologías. Por lo tanto ya no se la considera la seña de identidad de América por excelencia, como antes, durante el auge del *boom*. En el así llamado período del *post-boom* se emprende más bien una vuelta al material autobiográfico, al pacto autobiográfico (Personaje = Narrador = Autor), que garantiza la autenticidad y la sinceridad, pero que para un verdadero creador es insuficiente por lo unívoco y monológico. Al poco tiempo de publicar *Paisajes después de la batalla*, Juan Goytisolo también escribe sus memorias, en dos tomos: *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de taifa* (1986). Sin embargo, aunque se trata, en grandes líneas, de una autobiografía, llama la atención un *elemento añadido* (Mario Vargas Llosa) ausente en los clásicos del género. El hilo central del relato está interrumpido de vez en cuando por capítulos más breves, en cursivas, en los cuales se cuestiona la verdad y la autenticidad del relato central, autobiográfico, ya que, incluso cuando el autor parece tener las mejores intenciones de ser honesto, cabe sospechar que al escribir dota a los hechos de una coherencia y de un significado que verdaderamente no existían en la realidad, falseándola sin querer.

Precisamente porque están muy atentos a no caer en este tipo de falseamiento, muchos de los autores del *post-boom* recurren al género

⁷⁷ Apud Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio* (1971: 39).

polémico denominado desde hace solamente unas décadas *autoficción*, pues ofrece más posibilidades en este sentido al permitir la simultaneidad de dos pactos contradictorios: el pacto autobiográfico doblado y contrarrestado por el pacto ficcional. *Paisajes después de la batalla* es una autoficción, pero además presenta la peculiaridad de que multiplica todas las instancias: hay al menos dos protagonistas, dos narradores y dos autores, o bien, en determinado punto del relato todas estas instancias sufren un desdoblamiento. Por esta razón, la obra no se puede desarrollar en el tiempo como toda novela tradicional, sino que se desenvuelve más bien en el espacio. Los distintos capítulos son concebidos con cierta independencia uno del otro y también con cierta interrelación, pero no la tradicional, lineal, sucesiva: parecen ser estaciones de metro —una de las metáforas del libro— que se pueden relacionar entre sí de varias maneras, dependiendo del trayecto elegido (los títulos de algunos capítulos son dicientes en este sentido: “En el París de los trayectos que se bifurcan” o “El orden de los factores no altera el producto”).

La finalidad de este discurso literario aparentemente sin meta parece ser precisamente el de socavar el discurso afirmativo, unívoco; de demostrar que éste es un sinsentido, un imposible. En cierto momento de la obra, el protagonista llega a ser secuestrado por los “Maricas Rojos”, para los cuales toda persona no comprometida es sospechosa sin excepción: en seguida declarada culpable. (El blanco de la crítica es aquí el discurso de la izquierda, que promete ser lo contrario del discurso de la derecha, pero en realidad, al quedar reducido a otra falsa conciencia, a una estúpida disciplina de partido, es igualmente absurdo y reductor que el discurso de los oponentes). Los “Maricas Rojos” obligan al protagonista a escribir un relato autobiográfico con total sinceridad, sin esconder nada y desde luego sin mentir en lo más mínimo. Se supone que el texto de la obra que estamos leyendo es precisamente el relato redactado por el protagonista en estas condiciones límite y bajo la amenaza de muerte.

Desde luego, el texto de *Paisajes después de la batalla* es mucho más que esto y el autor se las ingenia precisamente para poner de manifiesto lo absurdo de semejante redacción por la imposibilidad real de que el discurso afirmativo sea verdadero, cuando la verdad no es única, sino múltiple y circunstancial.

2.2. La autoficción ante la herencia del *boom*. Fernando Vallejo más allá del discurso identitario

En comparación con la *toma de posición* afín esbozada en el apartado anterior, la de Fernando Vallejo es más compleja porque en el caso de América Latina el discurso hegemónico se ve prolongado en el siglo XX por dos tipos de discurso literario muy diferentes, incluso presentados como opuestos por la crítica más tradicional. Se trata de aquella posición de la literatura realista, ilustrada en América Latina por la así llamada literatura regionalista —y de su reedición más reciente bajo el nombre contradictorio de “literatura testimonial”, sobre la cual volveré más adelante—, por una parte, y por otra de la nueva posición que supuestamente desplazó la literatura regionalista, es decir de la literatura comúnmente asimilada al *boom*, aunque en realidad de más amplio alcance⁷⁸. Según se deduce del libro de Roberto González Echevarría, a pesar de haber sido recibidos durante largo tiempo como opuestos, estos dos tipos de discursos coinciden en la conexión con el discurso del poder, con su imaginario y su axiología. Obviamente esta conexión es más

⁷⁸ Estoy tomando en cuenta que el enfoque ya clásico según el cual el recorrido de la novela hispanoamericana desde el “llamado regionalismo” hasta la “supuesta nueva novela” se presenta como una ruptura tajante es demasiado esquemático, reductor y parcial. Puede considerarse una imagen deformada “en el espejo del *boom*” (2008: 16), según lo demuestra Eduardo Bécerra, en el capítulo ya citado de la *Historia de la literatura hispanoamericana* (Barrera, Trinidad coord. 2008), invocando también el planteamiento que había propuesto al respecto Ángel Rama en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* (1982, Procultura, Bogotá). Sin embargo, al referirme aquí a la novela realista (regionalista o testimonial) y a la nueva novela de los sesenta que supera esta posición, no pretendo describir un proceso de la amplitud antes mencionada, sino delimitar dos *tomas de posición* importantes en el momento cuando Fernando Vallejo entra al *campo literario* colombiano contemporáneo como *pretendiente* (Bourdieu, 1997).

distanciada y sutil en la gran narrativa de los sesenta y más directa e ingenua en la literatura regionalista, a menudo mimética; pero en ambos casos se puede constatar que el discurso literario, más que hacia la crítica del discurso antropológico (forma contemporánea del discurso hegemónico, según el crítico cubano), se inclina hacia la emulación de los mecanismos retóricos que este discurso emplea para legitimar su verdad. A diferencia de la novela regionalista ortodoxa, buena parte de la literatura del *boom*, a la que González Echevarría sistematiza en su categoría de *ficciones del Archivo*, toma distancia, en formas distintas, de los diferentes vestigios de discursos hegemónicos que componen el Archivo: los hace cambiar de signo, poniéndolos al servicio de un proyecto literario específico, o bien denuncia y ostenta su carácter ficticio e implícitamente el carácter subjetivo y parcial de la verdad única que pretenden enunciar y que en realidad no pasa de ser una mera versión de la realidad, entre muchas otras posibles. Sin embargo, las *ficciones del Archivo*, que según González Echevarría coincidirían con lo más genuino de la gran narrativa de los sesenta, no proponen un replanteamiento radical de la razón de ser de la literatura y de la relación de ésta con el discurso americanista como discurso del poder, esto es un cambio de rumbo que, para el teórico de origen cubano, equivaldría a la salida del Archivo. De una manera u otra, un importante sector de la gran narrativa de los sesenta reafirma el *ideologema*⁷⁹ “América mestiza”⁸⁰ en vez de cuestionarlo.

⁷⁹ El término se emplea aquí con el significado que le dio Irleamar Chiampi en su ensayo *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana* (1983) y que se podría enunciar de la manera siguiente: unidad cultural que sistematiza bajo la forma de una fórmula concisa y contundente un sentir y un juicio de valor compartidos en una época dada, frente a una problemática mayor, de interés común (en el caso de Chiampi, se trata de la identidad latinoamericana). En una nota (1983: 168, nota 8), la autora hace dos especificaciones importantes a propósito del origen del concepto y de su naturaleza afín al texto literario: “El término *ideologema* fue acuñado por N. P. Medvedev (1928) y fue aplicado por Kristeva al análisis del texto novelesco con el sentido de función intertextual, materializada en diferentes niveles del texto, dándole sus coordenadas históricas y sociales. (Cf. *Le texte du roman*, Hague/Paris, Mouton, 1970: 12). Aunque la autora remita la noción de *ideologema* al espacio de los textos exteriores (de la soledad y de la Historia) su interés se concentra en la posibilidad de recortarlos en la materialidad lingüística de la novela”.

Como todas las *tomas de posición* válidas del *post-boom*, la de Fernando Vallejo rompe totalmente con la imagen mítica-exótica de América Latina, consagrada por el *boom*: la del continente diferente, singular y por esta razón rico simbólica y espiritualmente a pesar de su pobreza material y de sus contradicciones sociales y políticas, ya que — se supone— lo espera un gran futuro. Sin embargo, para muchos autores contemporáneos esta versión no pasa de ser un cuento al que se le ven las costuras, inventado, desde luego, por el poder. La visión mítica se asocia a menudo a esta manera de plantear la identidad de América, pero para los contemporáneos, el mito, lejos de ser una seña de identidad de su continente, no es más que una mentira mediante la cual se mistifica y se manipula la realidad histórica según los intereses del poder. La obsesiva vuelta a los orígenes en busca de la trillada “identidad latinoamericana”, que el pensamiento mítico le “contagió” a la gran narrativa de los sesenta, condujo a la mitificación de la realidad de América, de su historia y, finalmente, de su literatura. Literatura que, según Roberto González Echevarría, retoma una y otra vez las versiones del *Archivo*, las numerosas versiones e interpretaciones de la identidad de América a través de los siglos. Pero, a fuerza de volverse siempre a él, según la matriz mítica, el *Archivo* mismo se transforma en mito, se desconecta de la realidad y se convierte en un espacio cerrado que favorece los juegos literarios, el arte por el arte.

En este contexto, las *apuestas* de los autores importantes del *post-boom* representan propuestas de salida del *Archivo*, son maneras de romper con este espacio cerrado, para muchos autores claustrofóbico, y de reconectar la literatura con la realidad contemporánea, los signos con los referentes. Las voces más personales del *post-boom* imponen una nueva definición de la literatura en el *campo literario* hispanoamericano. Más que inventar, como en tiempos del *boom*, escribir significa, antes que

⁸⁰ En el próximo apartado se analizará más detenidamente, en un caso concreto, el ideologema “América mestiza” y su confiscación por el discurso del poder.

nada, ser crítico y hablar en nombre propio, con una voz totalmente autónoma frente al discurso del poder.

En un testimonio reciente como el documental de Luis Ospina, titulado *La desazón suprema. Retrato incesante de Fernando Vallejo*⁸¹, varios escritores e intelectuales de Colombia e Hispanoamérica, junto con el propio director de la película, esbozan el perfil de Fernando Vallejo. A pesar de la diversidad de los testimonios, todos los entrevistados coinciden en resaltar de una manera u otra la provocación como característica esencial de un autor que se enfrenta abiertamente a los valores oficiales. Al comentar el caso de Fernando Vallejo, Antonio Caballero⁸², quien aporta otra *toma de posición* significativa, opuesta a la posición central del realismo mágico de García Márquez, formula lo que podría ser al mismo tiempo una consigna generacional: “Yo creo que todos los escritores buenos son políticamente incorrectos. Yo creo que los escritores políticamente correctos no son escritores importantes ni tienen, en el fondo, nada qué [sic] decir. Lo que hacen es repetir lo que debe ser dicho. Y para mí un escritor importante o un gran escritor es el tipo que dice una cosa distinta, una cosa que uno no había oído, una cosa que uno no había pensado tampoco” (2005: 202).

La primera reacción ante el *campo literario* contemporáneo con la cual empieza a concretarse la *toma de posición* de Fernando Vallejo es la crítica y el rechazo del realismo mágico de García Márquez, que durante mucho tiempo fue la *toma de posición* central en el *campo literario* colombiano y sobre todo de las imitaciones de numerosos epígonos de la literatura del *boom* que prolongaban una inaceptable imagen oficial, comercial, turística de la realidad latinoamericana y, en especial, de la colombiana. Oponer a la falsa imagen de aquel Macondo de las mariposas amarillas un retrato auténtico de su país es lo que motiva las

⁸¹ El guión de la película está publicado en Varios autores, *Fernando Vallejo. Condición y figura* (2005, El Ángel Editor, Medellín).

⁸² Antonio Caballero (1945) es un insigne periodista y escritor bogotano, autor de una novela de referencia en la literatura colombiana contemporánea, *Sin remedio* (1984).

primeras manifestaciones artísticas de Fernando Vallejo. Con las dos películas sobre Colombia —*En la tormenta* (1979) y *Crónica roja* (1977)— y la biografía de Porfirio Barba Jacob, publicada tras muchos años de minucioso trabajo, en 1984 (*Barba Jacob el mensajero*), Fernando Vallejo toma posición ante la literatura consagrada de su época y rompe definitivamente con el *ideologema* “América mestiza”. Provocadora ya que sustituye las señas de identidad oficiales de su país por otras de signo contrario, esta ruptura lo lleva a identificarse, por un breve lapso de su trayectoria, antes de que su *toma de posición* se defina nítidamente, con lo que a escala continental se llamó “literatura testimonial”.

En un primer momento Fernando Vallejo manifiesta su desencanto con el cine, al que, ya hacia 1988, le había perdido todo respeto: definitivamente lo considera un arte efímero y agotado, “un embeleco del siglo XX”, según afirma en *Los caminos a Roma* —el tercer volumen de *El río del tiempo*, dedicado básicamente a contar las andanzas europeas del narrador-protagonista y su experiencia en el famoso Centro Experimental de Cine de Roma (donde no lo iban a recibir)—. Experimentará otro desencanto con la biografía, género al que recurre en un principio por evitar el código literario enajenante en el que —según lo nota cada vez más— se había convertido la novela y, en gran parte, la narrativa latinoamericana. Aunque animado en este momento de su trayectoria por el propósito de reconectar el discurso literario con la realidad y la verdad, por encima de todo, sin embargo, advertirá pronto las limitaciones de un género como la biografía en el cual, según sus propias palabras, al autor le corresponde el papel ingrato del “portero que deja o no deja entrar gente, abre y cierra comillas”⁸³. Fernando Vallejo reconocerá que, a pesar de todos sus vicios, el género de la novela es el gran género literario, la gran tradición. De lo que se trata, entonces, es de asimilar de manera creadora esta tradición, de enlazar con ella de manera crítica, conflictiva,

⁸³ En la entrevista que tuvo la amabilidad de concederme el 18 de enero de 2008 en el Carnaval de las Artes de Barranquilla. Ver la revista rumana de literatura *România literară*, 11 (mar. 2008): 16-17 o su traducción al español en el Apéndice.

reformándola y reinventándola, como hizo Juan Goytisolo con la tradición literaria española. Se trataría, en términos de Roberto González Echevarría, de encontrar una manera propia de “salir” del Archivo, es decir de desprenderse del discurso americanista visto como discurso hegemónico.

Para precisar de manera más concreta la posición de Fernando Vallejo, intentaré delimitarla de otras propuestas significativas en el *campo*, dentro de la literatura colombiana contemporánea que rompe con la imagen de América Latina —y de Colombia— consagrada por un número significativo de novelas de la gran narrativa de los sesenta y en especial por el realismo mágico de García Márquez. En la literatura colombiana actual, las propuestas autónomas, originales —desde luego, muy diferentes entre sí— situadas en posición contraria a la línea de fuerza central representada por el realismo mágico de García Márquez, reciben a menudo la etiqueta común de “literatura del yo”. Se incluirían aquí las novelas escritas en primera persona, pero también aquellas que, a pesar de ser contadas en tercera persona, también enfocan en primer plano al protagonista. Aun cuando no rompe radicalmente con el discurso americanista, la nueva literatura, contestataria, correspondería, de todos modos, a un *ideologema* de signo contrario al anterior, un nuevo posible *ideologema* que podría llamarse “Colombia sin remedio”, según el título sugerente de una novela⁸⁴ que en su momento marcó un cambio decisivo en la narrativa colombiana.

Planteada esta vez desde el punto de vista del individuo, la nueva visión sobre Colombia determina un giro decisivo también en la construcción ficcional y en la escritura. Como en el origen de la axiología que organiza el mundo ficticio está en estos casos el protagonista, vale la pena recordar aquí, aunque sea en un breve esbozo, los perfiles de dos protagonistas novelescos. Sin parecerse nada entre sí, éstos actúan conforme a una ética que se sale completamente de los principios

⁸⁴ Se trata de *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero.

modernos de la moral humanista, cuya crisis se hace patente también en las obras de Fernando Vallejo. El comportamiento de estos héroes novelescos podría entenderse, más bien, por aproximación a las éticas individualistas de la Antigüedad griega o romana (como el cinismo, el estoicismo, el escepticismo, el epicureísmo, el eclecticismo), que siguen vigentes según lo demuestra su periódico resurgir en épocas de crisis de la humanidad, en general y, en particular, en nuestra época de crisis de la modernidad. Para respetar las “fechas de nacimiento” de los dos personajes a los que me refiero, recordaría en primer lugar a Maqroll el Gaviero, el héroe de Álvaro Mutis, compañero generacional de Gabriel García Márquez. Protagonista de varias novelas, que integran una verdadera saga⁸⁵, Maqroll encarna al hombre sin identidad certificada, sin patria, sin familia, sin oficio (lo de marinerero es más bien una vocación), que ignora todas las leyes menos la suya propia y desconfía de todos los principios y sistemas que pretenden “poner orden” en el mundo. Lector apasionado y culto, ocupa en la sociedad una posición marginal. No es que sea ni un delincuente ni un frívolo aventurero, sino que sus convicciones profundas lo hacen situarse a menudo por fuera de la ley o de la moral convencional de tipo burgués. El Gaviero se mueve por el mundo según unas leyes propias, distintas de las “terrestres”, del resto de la gente. Por esta razón su comportamiento, sus reacciones, sus actitudes son poco comprensibles desde una existencia que, gobernada por la rutina, transcurre previsiblemente por caminos bien pisados. Así, se encuentra en un perpetuo viaje a ninguna parte, navegando a la deriva, sobre las olas de la vida.

Obviamente, un protagonista de este tipo deja su impronta en la forma de la novela; aquí, en concreto, marca decisivamente la evolución del hilo narrativo. Obligada a seguir los innumerables y caóticos desplazamientos de una vida sin centro, sin puntos fijos de referencia,

⁸⁵ *La nieve del Almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Un bel morir* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1992).

para la cual la precariedad, el peligro, la enfermedad y aun la agonía no son meros accidentes, sino su misma esencia, la intriga pasa a un segundo plano, mientras que los tradicionales *catálisis*⁸⁶, los “descansos” del texto, las digresiones reflexivas, en este caso, se llevan el protagonismo. Precisamente estos oasis dentro de la trama, donde la acción languidece, permiten que el perfil de los protagonistas de Álvaro Mutis —Maqroll y otros de la misma familia espiritual— cobre contorno y relevancia dentro de la novela. Como el propio autor los caracterizaba ya en un ensayo de 1965⁸⁷, estos personajes “desesperanzados” (para los que no está seguro de haber encontrado la palabra precisa) son lúcidos, solitarios, aislados de los demás como consecuencia de su condición especial, incomunicable, tienen una relación directa y serena con la muerte y, finalmente, no están totalmente faltos de esperanza. La conocen bajo su forma de “breve entusiasmo por el goce inmediato de ciertas felicidades efímeras” (1999: 174), que constituyen su misma razón para seguir viviendo; sin embargo, la rechazan más allá de los límites de los sentidos y del presente y no hacen proyectos para un futuro lejano porque se niegan a construir castillos de arena. Se trata de personajes dotados con la imaginación propia de los que abren camino, pero, al mismo tiempo, tienen los pies en el suelo, están firmemente anclados en la realidad. Surgen así dos imperativos categóricos para mantener su condición de personas lúcidas: no mentirse jamás, permaneciendo desengañados y libres de toda ilusión humana, y vivir sólo en el presente, desembarazados tanto de los sueños y proyectos de futuro, como de los recuerdos esclavizantes.

⁸⁶ En el conocido artículo titulado “Introducción al análisis estructural de los relatos”, Roland Barthes distingue entre acontecimientos *funcionales* y acontecimientos *no funcionales*. Mientras los primeros —*núcleos, nudos o funciones cardinales*— hacen avanzar el hilo narrativo, los segundos —*complementos o catálisis*— son unidades parásitas desde el punto de vista de la progresión del relato, que no hacen más que llenar (ver Roland Barthes en Varios autores, *Análisis estructural del relato* (1970, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires).

⁸⁷ Ver el texto de la conferencia impartida en México (1965) y recopilada bajo el título de “La desesperanza” en el volumen *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos* (1999: 171-185).

Ambos principios de vida valen perfectamente también para un personaje tan distinto de Maqroll —el viajero incansable— como lo es el incurable abúlico Ignacio Escobar, protagonista de la novela *Sin remedio* de Antonio Caballero. Sin embargo, a pesar de que esta vez se trate de un compañero generacional de Fernando Vallejo, si se atienden las fechas de publicación de las novelas, Ignacio Escobar resulta ser un antecedente importante e inmediato del protagonista de Vallejo, el narrador autodiegético⁸⁸ llamado Fernando⁸⁹.

Aunque tampoco escrita en primera persona, esta novela de Antonio Caballero está dedicada enteramente a la construcción de una identidad, del yo de Ignacio Escobar, desde cuya perspectiva se percibe y se evalúa la realidad del país. Con esta obra maestra y su protagonista se hace más obvio todavía el nuevo rumbo que toma la novela colombiana contemporánea: apartándose cada vez más de aquella imagen de Colombia y, en general, de América Latina, consagrada por buena parte de la gran narrativa de los sesenta, propone textos escritos desde una visión histórica, atentos a la realidad sociopolítica, interesados en comentar e interpretar problemas de actualidad. El gran proyecto de *Sin remedio* no es construir mundos ficticios, paralelos, sino evaluar desde una perspectiva original y novedosa, la realidad familiar a todo testigo de la época⁹⁰.

⁸⁸ El término se usa aquí en el sentido que le dio Gérard Genette en *Figures III*, Paris, Seuil, 1972: 251 y sgts.: "...entidad responsable de una situación o actitud narrativa específica: aquella en la que el narrador de la historia relata sus propias experiencias como personaje central de esa historia." (*Apud* Reis, Carlos, M. Lopes, Ana Cristina, *Diccionario de Narratología* (1995: 158).

⁸⁹ Aunque Antonio Caballero nace tres años más tarde que Fernando Vallejo, en 1945, su obra maestra, la novela *Sin remedio* aparece en 1984, año en el que Fernando Vallejo publica la biografía de Porfirio Barba Jacob. Antes de este libro sólo había escrito *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*; Fernando, el protagonista de sus novelas, nacerá a partir del 85, fecha de la publicación del primer volumen de *El río del tiempo*.

⁹⁰ En una mesa redonda sobre "Bogotá narrada" (celebrada en Madrid, Casa de América, con ocasión de la exposición Liber 2006, septiembre, país invitado: Colombia), Mario Mendoza recordó que, para los jóvenes escritores de 1984, la lectura de *Sin remedio* significó, entre otros muchos asombros, también la revelación de que una gran novela podía estar ambientada en una Bogotá tan familiar que a nadie se le había ocurrido hasta entonces que podía servir como escenario novelesco.

Sin ser un personaje autobiográfico, Ignacio Escobar encarna la axiología por la cual opta el autor: está dotado de la ironía y de la pasión por la actualidad social y política que caracterizan al propio Antonio Caballero, el cual, además de escritor, es un fino analista político, agudo periodista y caricaturista. Como personaje, Escobar representa un tipo humano nuevo en la literatura colombiana contemporánea: un contemplativo, un espectador del mundo, un “muerto en vida”, un indiferente, totalmente desengañado y falto de entusiasmo, hasta el extremo de considerar superflua cualquier acción. Es también un derrotado por la vida: como poeta acaba perdiendo toda fe y como persona muere al final de la novela a manos precisamente del coronel Aureliano Buendía, al que aquí le toca el papel ingrato de encargado del Servicio Secreto del Estado. En cambio, Ignacio Escobar triunfa en el plano simbólico sobre el prototipo del hombre de acción, mitificado en personajes como José Arcadio Buendía o el coronel Aureliano Buendía, o en figuras históricas como Bolívar de *El general en su laberinto*. Sin embargo el personaje queda totalmente pero totalmente desmitificado en esta novela de Antonio Caballero, igual que los héroes de todos los tiempos, capaces de hacerse matar estúpidamente por unas ideas.

El desengaño de Ignacio Escobar, como el de Fernando —narrador-protagonista de casi toda la obra de Vallejo—, no concierne una ideología en particular, sino toda ideología, por lo cual, junto a la visión despiadada de los conservadores en el poder, en *Sin remedio* se desmitifica igualmente la izquierda, poco tocada por la crítica en la literatura colombiana contemporánea anterior a Fernando Vallejo. Finalmente, la única “aspiración” de Ignacio Escobar, justo antes de ser asesinado, es volverse invisible, desaparecer entre la gente como, años después, en 1994, lo hará Fernando el protagonista de *La Virgen de los sicarios*.

Para restringirme ahora al *campo* antioqueño, que es el propio del escritor estudiado aquí, recordaré unas cuantas obras representativas de

un autor de la generación inmediatamente posterior a la de Fernando Vallejo, a saber, las de Héctor Abad Faciolince. Los protagonistas de *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), *Basura* (2000) y *Angosta* (2004), Gaspar Medina, Bernardo Davanzati y Jacobo Lince respectivamente, son obvios áter egos del autor, del que toman prestados muchos rasgos de carácter y la vinculación —a menudo, problemática—, a la literatura. Además, *Asuntos de un hidalgo disoluto* está escrita en primera persona, hecho que se declara y se tematiza ya en el prólogo⁹¹.

Este breve recorrido ha permitido hacer algunas calas en la así llamada “literatura del yo” con la cual, tomando también distancia del discurso americanista, la obra de Fernando Vallejo comparte el replanteamiento del problema identitario, presentado esta vez desde un punto de vista estrictamente individual. La particularidad que distingue la propuesta de Fernando Vallejo dentro de esta categoría amplia y heterogénea llamada a veces “literatura del yo” parece tener que ver con la dimensión provocadora de su obra. Para atar cabos, habría que volver al documental de Luis Ospina, y recordar las diferentes intervenciones de los entrevistados, que componían a manera de un mosaico el retrato de Fernando Vallejo: en cada una se señalaba de manera recurrente la provocación como característica esencial. Creo que ésta podría ser la seña de identidad que particulariza la *toma de posición* de Fernando Vallejo dentro de la más vasta “literatura del yo”. La provocación está detrás tanto de la opción por el pacto híbrido y contradictorio de la autoficción⁹², como de la estética “hiperrealista”⁹³.

⁹¹ Reproducimos aquí, para ejemplificar, el primer párrafo del prólogo a *Asuntos de un hidalgo disoluto*: “Aquel que dice sí, esta boca es mía (un deslenguado), su humilde servidor, Gaspar Medina para mayores señas, el que esto escribe, quien dicta estos recuerdos presumidos, el hijo de mi madre... No: máscara idiota. Yo. Yo yo yo yo yo. La verdad está en este fastidioso monosílabo, tocayo de todos, pronombre del que cualquiera se cree dueño, comodín para el rey, el burgués, el vasallo, el santo, el asesino, y mágico sonido para mí: yo. I, io, moi, ich. Yo” (2000: 15).

⁹² Véase el capítulo I.

⁹³ Véase el capítulo IV.

Tomaré ahora un ejemplo concreto como término de comparación para poder apreciar en qué medida la provocación es un elemento fundamental, debido al cual la *toma de posición* de Fernando Vallejo que se ha venido esbozando en este apartado cobra su perfil definitivo, se vuelve contundente y única. Dentro de la todavía imprecisa categoría de la “literatura del yo”, elegiré ahora como punto de referencia, quizás extremo, un libro de memorias con suficiente eco en el momento de su aparición, hecho que lo recomienda como una publicación sintomática de estos últimos años: la obra más reciente de Héctor Abad Faciolince. Con *El olvido que seremos*, publicado en 2006 y declarado por la editorial Planeta “libro del año”, el autor pretendía, entre otras, dar una réplica a *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, demostrando que un hombre simplemente bueno y honrado como su padre, asesinado a traición, merecía ser protagonista de un libro en mucho mayor medida que un marginal —transparente alusión a los sicarios de la conocida obra de su coterráneo—. Claro que esta decisión biempensante por el homenaje al padre le costó a Abad Faciolince la renuncia al pacto ficcional y el regreso al clásico y antiguo pacto autobiográfico.

Las diferencias que existen entre las dos obras arriba mencionadas, publicadas a distancia de doce años, merecen unas rápidas consideraciones que pondrán de relieve las peculiaridades del pacto narrativo y la esencia provocadora de la autoficción. En *El olvido que seremos*, Abad Faciolince propone como modelo humano al ciudadano honesto y honrado que fue su padre. La axiología que propone el libro coincide con la moral humanista, moderna que, a pesar de estar en crisis, todavía en la época contemporánea tiene validez para un amplio sector de gente. El pacto que este libro cierra con el lector es el clásico pacto de sinceridad y autenticidad propio de la autobiografía. En cambio, en *La virgen de los sicarios*, Fernando Vallejo presenta como modelo humano (relativo, ya que la trama del libro se encarga de desmitificarlo también) a un sicario cuyo apodo es el Ángel Exterminador. Por lo menos

hasta determinado momento de la trama, un asesino, el ser más vil y despreciable que pueda existir según la ética común en nuestra época — la moral humanista—, es el único ser humano que vale la pena en medio de un mundo corrupto y degradado. Desde luego, en este caso, la axiología que propone el libro no es solamente una cristalización de los principios y valores del mundo real, sino una reacción eminentemente crítica ante los mismos, una reinterpretación creadora que el autor hace de su época. También está claro que esta propuesta no puede ni debe ser leída según el pacto clásico de sinceridad y autenticidad, ya que, concomitantemente, el texto propone el pacto ficcional, según el cual, el lector, consciente de que no se enfrenta a una verdad referencial, construye, interpretando, los verdaderos significados del libro a partir de los efectos de sentido que el texto produce. En nuestro caso concreto, uno de los efectos clave es precisamente la provocación.

Como ya se ha podido constatar, el ejemplo es extremo, pero nos ayuda a destacar mejor la peculiaridad de la *toma de posición* de Fernando Vallejo con sus autoficciones dentro de la amplia categoría de la literatura colombiana actual preocupada por sondear las fuerzas secretas del yo. En Fernando Vallejo, la provocación viene a matizar, a complicar, mejor dicho a complejizar, la relación que el narrador-protagonista mantiene con el respectivo autor. En comparación con los protagonistas que son a la vez álter egos del autor, de las obras recordadas aquí brevemente, la situación es más problemática en las obras de Fernando Vallejo también por el pacto de lectura, ambivalente, típico de la autoficción, que supone la identidad y al mismo tiempo la no identidad del narrador-protagonista con el autor. Por diferentes que sean las *apuestas* de los escritores elegidos como puntos de referencia dentro de la literatura preocupada por el individuo, el yo del protagonista siempre conecta de una manera, digamos, casi lineal, si bien no directa, con el yo del autor, en el sentido de que el héroe es vocero de la axiología que valora el propio escritor, encarna el tipo de vida que éste considera

valioso, y que no siempre coincide con el tipo de vida que lleva realmente el autor. Por ejemplo, el caso de Álvaro Mutis y su personaje Maqroll, muestra que la vida real del autor, burguesa, según todas las apariencias, contradice, a primera vista, la moral rebelde, la existencia libre y azarosa de su personaje central con las cuales, en cambio, conecta la vida más profunda de Mutis, su concepción de los valores auténticos y de la verdadera vida. Se trata, claro está, de una consecuencia del pacto ficcional que el pacto ambivalente de la autoficción viene a modificar.

En todos estos libros recordados, el protagonista constituye claramente el punto neurálgico de la obra, el nivel donde se podría “ubicar” la propuesta del autor, el nivel en el que cuaja preferentemente esta evaluación del mundo, personal y única, que según Bajtin representa el nivel propiamente estético, la *forma arquitectónica* de la novela. Tanto es así que, en los casos mencionados, el análisis de la obra bien podría coincidir con el estudio del perfil axiológico y humano del protagonista, sin verse, por eso, demasiado empobrecido. No así en la obra de Fernando Vallejo, donde el yo del narrador-protagonista parece ser, a menudo, un negativo del yo autorial profundo. Este yo a veces espeluznante, a veces monstruoso, a veces cruel, siempre provocador, parece reflejado por los espejos cóncavos de Valle-Inclán y se encuentra en una relación mucho más compleja, menos lineal, con el yo del autor. A menudo, esconde, como ya lo vio Abad Faciolince, un yo “hipersensible” y un “enfermo de sinceridad”⁹⁴. Por lo tanto, en las autoficciones de Fernando Vallejo el efecto de sentido se construye a partir de dos líneas de fuerza, por lo menos: el narrador-protagonista —con su relación ambivalente de identidad y a la vez de no identidad con el autor—, y el mundo de la otredad, el otro, sin el cual no puede existir la provocación.

⁹⁴ Ver la reseña de Héctor Abad Faciolince a *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo, “El odiador amable” (2002).

3. El discurso identitario desmitificador de la autoficción: “Colombia linda” y “España castiza”

A través de sus autoficciones, Fernando Vallejo consigue poner la provocación al servicio de la creación de un perfil de intelectual distinto del tradicional. En esto se pueden observar significativas coincidencias con el escritor español Juan Goytisolo. En circunstancias sociohistóricas y culturales distintas, pero marcadas de una forma u otra por la acción que ejerce el mito sobre la realidad, Fernando Vallejo en Colombia y Juan Goytisolo en España manifiestan así su discrepancia con las posiciones de algunos escritores canónicos. Como se ha visto en los apartados anteriores, en el caso de Fernando Vallejo este perfil se define por oposición a los grandes autores del *boom* y sobre todo al realismo mágico de Gabriel García Márquez. Juan Goytisolo reacciona ante todo frente a la generación del noventa y ocho denunciándola como culminación de toda una tradición de la España inmóvil y eterna a la que Mariano José de Larra —autor predilecto de Juan Goytisolo— le había dirigido irónicamente el cumplido que solía hacerse la gente al encontrarse: “Hombre, por usted no pasan días” (2001: 18)⁹⁵.

Ambas *tomas de posición* se justifican en nombre de la necesidad de un discurso histórico y desmitificador, el único tipo de discurso adecuado de cara a la politización creciente que experimentan, más o menos por la misma época, tanto la España posfranquista, de la transición, como la América Latina en vías de democratización, después del derrumbe de la mayor parte de las dictaduras sanguinarias en las que degeneraron, en tiempos del *boom*, las promesas revolucionarias. Igual que en América Latina y a diferencia de los demás países de Occidente, en España se vivió una modernidad postergada y el papel histórico de la burguesía fue muy distinto al desempeñado por esta clase en el resto de Europa. La diferencia es significativa y resulta precisamente de la manera

⁹⁵ Goytisolo, Juan. “La actualidad de Larra” en *Pájaro que ensucia su propio nido* (2001, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona).

como el mito del cristiano viejo o del caballero cristiano actuaba sobre la mentalidad colectiva. Juan Goytisolo demuestra que si el ideal nacional se identifica con el de la casta dominante de los cristianos viejos (casta tradicionalmente dedicada al quehacer militar), es comprensible que tanto el ejercicio de la razón —cultura, finanzas—, asociado a la casta hebrea, como las actividades prácticas y artesanales, propias de la casta árabe, pierdan prestigio y se vean incluso como un peligro, una amenaza en contra del bien supremo, el honor⁹⁶. Además, según Goytisolo, esta particularidad del desarrollo histórico contribuye al mismo tiempo al fortalecimiento y arraigo del mito en la conciencia colectiva. Los resultados se verían en el largo vivir del pueblo español bajo el poderío absoluto e incuestionable del mito. Un vivir por fuera de la historia hasta principios del siglo XX, cuando el despertar y la entrada en la historia se confunden con la masacre de la guerra civil. Sin embargo, ni siquiera el haber desembocado en una tragedia de semejantes proporciones arrasa con el mito de lo castizo que, al contrario, sobrevive incólume a su circunstancia histórica, aprovechado y manipulado por el discurso oficial franquista. Al caer la dictadura, se filtra en el discurso de signo contrario, adaptándose miméticamente a los principios de la izquierda más radical⁹⁷.

Por su parte, en el contexto sociohistórico de América Latina, donde la premodernidad nunca ha sido realmente desplazada por la modernidad y la posmodernidad, sino que convive en simbiosis con las demás edades de la humanidad, ejerciendo incluso sobre ellas su predominio, Fernando Vallejo alerta sobre el arraigo y el poder del mito sobre la mentalidad colectiva. Este contexto explica la relativamente rápida petrificación del *ideologema* “América mestiza” (directamente vinculado con la literatura del *boom* en general y, en especial, con el

⁹⁶ Ver Goytisolo, Juan. *España y los españoles* (1979, Lumen, Barcelona).

⁹⁷ Véase “Remedios de la concupiscencia según fray Tierno” (2001: 99-110), donde Juan Goytisolo desenmascara los mismos estereotipos franquistas relacionados, sobre todo, con la represión corporal y sensual, en el discurso supuestamente “revolucionario” de Tierno Galván.

realismo mágico) y la conversión de este *ideologema* en su contrario. En un principio, a pesar de que identificaba en buena medida la condición del latinoamericano con la visión mítica, la “América mestiza” encerraba al mismo tiempo un gran potencial abarcador, de ósmosis cultural, que había constituido su riqueza, una riqueza fundada precisamente en la atenta observación y el contacto directo con la realidad histórica. Sin embargo, al triunfar y canonizarse, el *ideologema* “América mestiza” sufre un proceso de mitificación (de reducción otra vez al primigenio, hoy anacrónico, *ideologema* “América mágica”), que le hace perder el contacto con la realidad histórica y su riqueza, lo empobrece y lo reduce a lo que llegó a ser hoy en día: un catálogo excluyente de señas de identidad demasiado esquemáticas para que puedan captar particularidad alguna. Los escritores hispanoamericanos actuales lo miran con estupor y no se reconocen a sí mismos, ni reconocen a su país.

Como los cambios de mentalidad van siempre a la zaga de las transformaciones político-sociales, los mitos y los tópicos siempre relacionados con los discursos del poder circulan, con asombrosa ductilidad, de los discursos de derecha a los de izquierda, de los discursos dictatoriales a los de transición hacia la democracia, sin que su esencia se vea afectada o cuestionada siquiera por el derrumbe del poder que los había engendrado. En estas condiciones, el modelo de intelectual por el que optan —y que encarnan— tanto Fernando Vallejo como Juan Goytisolo es el intelectual marginal, alejado del poder y de todo puesto público (en este sentido, es neutro), pero que escribe necesariamente desde la historia y por lo tanto decide “mancharse”, tomar cartas en el asunto. Un intelectual paradójico a primera vista, situado en un equilibrio precario, inestable. Mantenerse neutro, indiferente es imposible para quien está comprometido con su época, pero la posición marginal, el exilio, la distancia física e intelectual que toman frente a la realidad permiten a ambos autores una visión lúcida, crítica tanto de la derecha como de la izquierda en momentos históricos en que a esta última, por

representar el extremo opuesto de la primera, se la solía idealizar e incluso mitificar.

En su ensayo “Marginalidad y disidencia: la nueva información revolucionaria”, Juan Goytisolo defiende el tipo del intelectual “orgánico” propuesto por Gramsci en oposición al modelo tradicional del intelectual humanista clásico, “bienintencionado pero ineficaz” (2001: 39), después de lo cual matiza su juicio y advierte, como principal ventaja de la escritura comprometida con la realidad, su posibilidad de crear unos intersticios que se abren a las “voces marginales, inasimilables, que no se reconocen en ninguno de los partidos en los que se integran los intelectuales orgánicos. Desde el momento —concluye el escritor español— en que cada oveja puede escoger su corral, algunos descubren que no lo tienen y son auténticas ovejas negras” (2001: 39-40). Por consiguiente, el verdadero intelectual, el que introduce el cambio y es creador de información nueva, no puede ser ni el intelectual humanista a la manera tradicional, ni el intelectual comprometido, aunque este último comparta en mayor medida su posición con la del modelo propuesto. En cambio, sí lo es el marginal, el disidente⁹⁸. En el fondo, se trata de la posición por la que habían optado también los filósofos cínicos antiguos, cuyo espíritu iconoclasta y cuya sed de verdad se reencuentran en las páginas de Fernando Vallejo, como se

⁹⁸Coincidiendo con Edward W. Said (*Representaciones del intelectual*, 2007, Debate, Barcelona) en considerarlo el auténtico intelectual, Juan Goytisolo lo describe en los siguientes términos: “El papel de avanzadilla utópica, de portavoz de una imaginación que no respeta los usos ni normas tradicionales, distingue así claramente la voz del marginal de la del intelectual humanista clásico. La crítica del primero no parte ya de los criterios universalistas y morales de quien se sitúa *au dessus de la mêlée*, sino del discurso diferente de lo irreducible a los principios éticos convencionales. Como premisa indispensable, el marginal deberá descalificarse moralmente mediante la asunción voluntaria de transgresiones y rupturas que le convertirán a ojos del intelectual humanista en un paria o un apestado, y elaborar, a partir de dicha asunción, un lenguaje distinto, deliberadamente provocador. Sólo desnudándose podrá desnudar a los demás y apuntar a la insuficiencia y precariedad de un orden social y moral que elimina o pone entre paréntesis lo ajeno, inasimilable, excluido. Portavoz de lo condenable y negado, el marginal puede incorporar a su discurso la imaginación y la utopía y abrir el camino a una concepción revolucionaria de la información que, en vez de servir los intereses de los informadores, como es el caso de todos los países del mundo, exprese las voces de los presuntos informados, enajenados hoy, en el Este como en el Oeste, por un discurso siempre normativo y «orientador»” (2001: 46-47).

verá en el próximo capítulo, o de Juan Goytisolo: distancia frente a las falsas imágenes vehiculadas por el discurso del poder para manipular la opinión pública y compromiso profundo con la realidad no mediada, no maquillada. Una de estas falsas imágenes se relaciona con el concepto de buen patriota o ciudadano, promovido por el poder, cuya falsedad desenmascara también William Ospina⁹⁹ en un lúcido análisis del discurso hegemónico (y de los *mass-media*) en Colombia. Frente a la actitud fomentada por el discurso oficial (optimismo acrítico, fe y esperanza en un futuro de mentira, en una imagen utópica construida artificialmente desde el poder, de espaldas a la realidad concreta) y la supuesta “buena fe” del biempensante, el ensayista colombiano demuestra que el único compromiso válido del ciudadano pensante y honesto debe ser con la realidad profunda del país.

A modo de cierre del segundo capítulo, estas últimas páginas se dedicarán a investigar las dimensiones y las implicaciones de la ruptura — ideológica y estética— con el discurso identitario americanista (como

⁹⁹ Cf. “Ese discurso nos repite sin fin que vivimos en el mejor de los mundos, que Colombia es una de las democracias más perfectas que existen. Ciertos periódicos están concebidos para hacernos sentir que todo está bien, que la economía es pujante, que el crecimiento económico fue considerable, que las autoridades reportan normalidad, que Colombia es un país de seres abnegados pero felices, que le hacen frente a la inexplicable adversidad con optimismo y con fe en el futuro, y que en realidad nuestros males consisten en que hay unos cuantos bandidos de los que ya se encargará la policía. Se considera alarmismo decir que en Bogotá la gente tiene miedo de subirse en los buses ante la posibilidad de un atraco, que nadie quiere salir de noche a las calles porque la ciudadanía perdió el derecho a los espacios públicos, que tener auto es tan peligroso como andar a pie por los callejones, que todos los días oímos historias de familias que han sido saqueadas y amordazadas por el hampa en condiciones extremas de impunidad, que hay personas trabajando turnos de 24 horas por el salario mínimo, que hay capitales de departamento sin agua potable, que nadie se siente convocado por un proyecto de sociedad, que los jóvenes se aturden por gozar el presente sin preguntas y sin pensamientos porque nadie cree en el futuro, salvo cuatro caballeros de industria y sus voceros en los medios de comunicación. Éstos tienen que esforzarse por combinar la información objetiva, a menudo escabrosa, con espectáculos entretenidos que atenúen el efecto desolador del verdadero país que nos cerca y para el que nadie parece tener soluciones; y hemos llegado al extremo de que ver cosas alarmantes es pesimismo; el optimismo consiste en decir por obligación que todo va bien e irá mejor, y mencionar los males se ha vuelto más censurable que los males mismos” (*¿Dónde está la franja amarilla?*, 1999: 66-67).

discurso hegemónico o discurso conectado con el discurso hegemónico), que consigue Fernando Vallejo mediante la opción por el género de la autoficción. El análisis tendrá una base comparativa que se justifica por la siguiente observación: Fernando Vallejo y Juan Goytisolo son autores con importantes afinidades ideológicas (de las cuales se consideran aquí la concepción del intelectual y su relación con el discurso hegemónico que manipula mitos como los identitarios) y estéticas (el cultivo de un género al que la crítica más reciente ha llamado “autoficción”, como consecuencia de la necesidad de modificar sensiblemente las pautas del género de la novela). Mi hipótesis es la siguiente: la insatisfacción que ambos autores sienten frente a la novela se debe a la larga historia de dependencia de este género respecto del discurso del poder, cuya mediación contamina y compromete el discurso novelesco, en general y, como veremos, el de la narrativa hispanoamericana en particular. Escritores como Fernando Vallejo y Juan Goytisolo se ven obligados a abandonar los modelos discursivos elaborados por la literatura conectada con los *ideologemas* “América mestiza” y respectivamente “España castiza”, con el propio discurso americanista, en el caso de Fernando Vallejo y, además, en buena parte, con la tradición novelesca. La similitud de sus poéticas del género en cuanto al sentido que atesoran permitiría, a mi entender, subrayar ciertos rasgos estéticos e ideológicos inherentes al modelo autoficcional.

Concretemos estas afirmaciones con algunos ejemplos textuales. La anécdota que se cuenta en el quinto volumen de *El río del tiempo* (1998)¹⁰⁰, titulado *Entre fantasmas*, puede leerse como parábola válida para la totalidad de la obra de Fernando Vallejo. Narra uno de los numerosos y vanos intentos de hacer cine nacional en Colombia; en

¹⁰⁰ A esta edición (1998) de los cinco tomos que componen el ciclo *El río del tiempo* (*Los días azules*, *El fuego secreto*, *Los caminos a Roma*, *Años de indulgencia* y *Entre fantasmas*) remitirán todas las citas indicadas entre paréntesis únicamente con el número de página. Las fechas de las primeras ediciones de los cinco tomos son: 1985, 1986, 1988, 1989 y respectivamente 1993.

concreto, de la serie titulada precisamente “Colombia linda”, cuyo propósito de promover las bellezas del país queda traicionado por su enfoque acrítico, de un pintoresquismo convencional y anacrónico. La película no es solamente inútil, ya que nunca llegará a proyectarse, sino que, además, su “belleza” resulta ser asesina: los rollos de acetato — material inflamable— explotan y destruyen la casa donde estaban almacenados. Un fracaso en el que va implícita la advertencia de Fernando Vallejo sobre los peligros que encierra la belleza engañosa y falsa, sólo aparentemente inofensiva. De hecho, en toda su obra, el escritor antioqueño se dedica, de manera más o menos directa, a dejar en ridículo y hacer explotar a la “Colombia linda” como variante local del *ideologema* “América mestiza”, a su vez una reedición del *ideologema* originario, de los tiempos del Descubrimiento, “América maravillosa” o “América mágica”.

Ya en el tomo anterior, *Años de indulgencia*, al contar la historia de sus películas de juventud en las que se proponía abordar con sinceridad el tema de su país, el narrador-protagonista desestabilizaba la imagen atemporal de una Colombia tranquila, pacífica, idílica¹⁰¹, invocando irónicamente las mentiras descaradas, argumentos de sus censores: “Allá todos morían a los ciento veinte años de viejos en su cama, tristes de irse pero felices por haber vivido” (495). El típico enfoque premoderno de la muerte aparece aquí asociado al planteamiento del realismo mágico; ambos son denunciados como anacrónicos, caducos. En un pasaje de *Los caminos a Roma*, la referencia al realismo mágico como época ya pasada es todavía más directa: “Ya no rueda más el barquito de penacho de humo por el ancho río rumbo a la costa cenagosa. El barquito naufragó y la ciénaga se secó y el caimán que iba para Barranquilla se murió y Santa Marta sin tranvía perdió el tren, la dejó el tiempo” (388). Unas líneas antes, en la misma página, el narrador-protagonista envía un dardo al

¹⁰¹ He estudiado este tema desde una perspectiva comparativa con la visión de Emil Cioran sobre Rumania en mi artículo “Columbia lui Fernando Vallejo. Schimbarea la față” (“La Colombia de Fernando Vallejo: la transfiguración”, 2005)

realismo mágico cuando, pintando a su abuela, echa mano de una estética diferente: “ella es una maravilla, un personaje de carne y hueso, gorda, de ojos verdes hermosos, no un mamarracho de ficción”. La ironía es más corrosiva, teñida de un matiz profanador, en *El fuego secreto*, con su tono incendiario: el narrador-protagonista se acuesta con una “belleza costeña” en la cama legendaria donde había descansado una noche el ilustre general Uribe, jefe liberal mítico y modelo histórico de varios de los héroes de García Márquez¹⁰².

Sin embargo, el principal blanco del ataque en contra de “América mestiza” parece constituirlo el carácter totalizador, globalizante de este *ideologema* que interpreta América como un conjunto armonioso de elementos heterogéneos. El narrador-protagonista que se nombra a sí mismo “Depurador de la Especie” (*Años de indulgencia*, 538) se pronuncia rotundamente en contra del mestizaje valorado de manera unánime, por lo menos desde el realismo maravilloso, como una gran riqueza espiritual: “La que sí está irremediablemente perdida es Colombia con indios y negros: se cruzan estas especies hominoides, asesinas, y producen: zambos, fulas, mulatos, mandingas y salta p’atrás. Saltapatrasas. Contadas veces sirven estas cosas para algo...” (*Entre fantasmas*, 563). En *La Virgen de los sicarios*, el narrador-protagonista va aún más lejos: acompañado por el sicario Alexis, el “Angel Exterminador”, deambula por las calles eliminando gente y, a la vez, toda clase de tópicos sobre la realidad colombiana y principalmente sobre la supuesta síntesis de contrastes y contrarios que alumbrara una nueva identidad coherente.

Para entender mejor la rebeldía de Fernando Vallejo, la “desescritura” del discurso literario anterior y la búsqueda de una nueva fórmula estética sería relevante analizar más detenidamente aquello que el autor está desbaratando: esta reedición del *ideologema* “América maravillosa” en la variante “Colombia linda” que, según veremos, conecta doblemente con el discurso del poder. Desde luego, se trata del discurso

¹⁰² El episodio se cuenta en *El fuego secreto*, 1998: 194-195.

hegemónico contemporáneo con el *ideologema* “América mestiza” (el *discurso antropológico*¹⁰³), pero también del discurso hegemónico original (el *discurso de la ley*) que, en América, dio pie a una reflexión, prolongada a lo largo de muchos siglos, sobre la identidad latinoamericana, mientras en la Península produjo el *ideologema* “España castiza”. La primera conexión (con el discurso hegemónico contemporáneo del *ideologema* “América mestiza”) nos dará más luces sobre la forma de discurso narrativo por la que opta Fernando Vallejo; la segunda (con el discurso hegemónico original, el *discurso de la ley*) nos revelará las raíces de una ideología que es blanco constante de los ataques del autor. Empezaré por estudiar cómo Fernando Vallejo rompe con esta última, lo que permitirá entender su posición ética en el *campo*.

A nivel ideológico, desprenderse de este primer discurso hegemónico implica desenmascarar —a través de una conciencia que rompe con todo discurso literario vinculado con el discurso del poder— los orígenes retrógrados, la mentalidad medieval, completamente anacrónica de la que se deriva finalmente todo discurso identitario que conciba la identidad como colectiva. Para lograr una perspectiva realmente histórica, que no suponga abordar la historia en clave mítica, es necesario abandonar, de una vez por todas, la utopía de la identidad colectiva, basada siempre en el cultivo de unas dudosas “señas de identidad” manejadas por el discurso del poder. Así se explica por qué los detractores de los *ideologemas* “América mestiza” y “España castiza” —su ancestro cronológicamente remoto pero ideológicamente cercano— son, al mismo tiempo, adversarios encarnizados de la Iglesia católica como primer fabricante mundial de mitos nacionalistas. Fernando Vallejo dedica todo un libro (*La puta de Babilonia*, 2007) precisamente a la

¹⁰³ *Discurso antropológico y discurso de la ley* se entienden aquí en el sentido que Roberto González Echevarría propone en su libro *Mito y archivo. Una teoría de la literatura latinoamericana* (2000, Fondo de Cultura Económica, México D.F.). Ver también pp. 77 y sgts. de este trabajo, donde se resume la propuesta teórica de este libro.

desmitificación de la Iglesia católica como institución, a lo largo de su historia. Con el mismo espíritu provocador, Juan Goytisolo denuncia en *Reivindicación del Conde don Julián* (1970) la manera como la Iglesia aprovecha las señas de identidad mitificadas, parodiándola sin piedad en el episodio de la surrealista y grotesca visita turística guiada por la casta vagina de la reina Isabel la Católica, convertida en monumento nacional por la dictadura franquista. O bien, ataca el mito de la España castiza, convirtiendo en héroe al conde don Julián, figura tradicional del “traidor”, mientras la “tragedia” de España, caída en manos de los infieles se cuenta como un acontecimiento positivo, deseable.

No sólo en sus novelas, sino también en numerosos ensayos, el escritor español denuncia el carácter reductor e intolerante de “España castiza” como emblema cristiano y castellanocentrista que hace pasar sus intereses de casta por identidad nacional, cuando la peculiaridad de la civilización española procede precisamente de la triple concepción del hombre: islámica, cristiana y judaica. Según Juan Goytisolo, las cumbres de la literatura española son producto precisamente de la sensibilidad híbrida del converso, del cristiano nuevo y no de la mentalidad dominante del cristiano viejo (1979: 54-65). En un texto como “Abandonemos de una vez el amoroso cultivo de nuestras señas de identidad” (2001), Juan Goytisolo somete las señas de identidad de su país tales como las presenta la concepción cristiana, purista y ahistórica, a una crítica e ironía sin atenuantes, mostrando que están en el origen de todos los nacionalismos y comportamientos violentos, intolerantes, fanáticos, opresores.

En términos muy parecidos a los de Juan Goytisolo, Fernando Vallejo emprende en *El fuego secreto* una crítica sin tapujos en contra de la nefanda herencia que dejó en Colombia la España católica y nacionalista, la “España cerril de Carlos III”. Ésta llega a ser el blanco del ataque del narrador-protagonista convertido para la ocasión en un despiadado pirata, empeñado en reducir a escombros el castillo de San

Felipe de Cartagena de Indias para “aniquilarles [...] el fanatismo a estos españoles cabrones, [...] romperles, hacerles polvo el alma” (265). La agresión ficticia del narrador-protagonista de *El fuego secreto* recuerda de cerca la escena con la cual se abre la novela *Reivindicación del conde don Julián* de Juan Goytisolo: la invasión inesperada de la Península por las huestes de Tariq, con el consiguiente triunfo de lo árabe sobre lo cristiano. Esta fantasía se genera —según descubre el lector apenas después de haber recorrido las primeras páginas—, desde el nuevo centro evaluador que representa el recién nacido yo de la autoficción, el “nuevo conde don Julián”.

En el mismo tomo de *El río del tiempo*, al contarle a su hermanito sobre el mundo de la Sherezada, el narrador-protagonista se identifica con Boabdil, el último de los Abencerrajes, al que le tocó vivir la gran tristeza de tener que abandonar Granada en manos de los cristianos. Destaca nuevamente el parentesco espiritual de este narrador-protagonista con el de las autoficciones de Juan Goytisolo:

Aquí me tiene encerrado el rey cristiano, el rey hortero, porque han de saber ustedes, como saben ellos, que tras este mísero hilvanador de recuerdos se esconde Boabdil, el depuesto emir de Granada, el último abencerraje. Me tienen, o creen tenerme prisionero mas no hay tal. [...] Y le explico [al hermanito] cómo de la Arabia fulgurante irradia la nueva fe hacia Damasco, hacia Bagdad, hacia Samarkanda, hacia El Cairo, hacia arriba, hacia abajo, hacia el este, hacia el oeste, al nadir, al cenit, quemando, arrasando, decapitando perros infieles en especial cristianos, que huelen a chivo y sufrirán tormento eterno en los siete infiernos. Y así por todo el África negra y bordeando el Mediterráneo entre bereberes del Maghreb hasta llegar a España roñosa y sucia y con abluciones volverla un jardín” (276-277).

Igual que en la obra de Juan Goytisolo, este cambio de perspectiva invierte la axiología tradicional: lo árabe se vuelve símbolo de la imaginación, de la libertad, de la espiritualidad auténtica, polo opuesto de lo cristiano y de la “iglesia enemiga, asesina del amor” (278). La misma oposición se vuelve a encontrar en el campo del lenguaje, donde lo cristiano se identifica con lo estéril, la convención, la retórica pomposa y superflua que vino a dañar el idioma, vaciándolo de esencia y transformándolo en un instrumento inservible para la reflexión trascendente:

Con estos filósofos alemanes no queda de otra que explicar las palabras claves con notas, dos o tres por página. Así una simple palabra de Heidegger requiere mil en español. El traductor, por supuesto, también tiene que ser filósofo. ¿Y yo qué soy? Un infeliz, un desgraciado. Un pobre diablo al que le dio por la filosofía en un idioma farandulero, que para tal fin no sirve: nos vamos, desconcentrados, por las ramas tras el vuelo del primer pájaro, ¡y a ver quién nos hace aterrizar! Somos repetitivos, redundantes, periféricos: giramos y giramos dándole la vuelta del bobo a un huevo. No es el español un idioma riguroso. ¿O “riguroso”, cómo prefiere usted? Desde que el Cid tomó a Valencia, hace mil años, le acometió al loro una diarrea por la lengua, y habla y platica y charla y parlotea, y aún no le diagnostican qué comió. Yo digo que en vez de alpiste pepitas de necedad. Los árabes, por la acequia, nos iban encauzando bien, y en huertos de albahaca y alucema, jardines de azahares y azucenas, ya bebíamos el almíbar de la vida en labios de esos mocitos ensoñadores que nos tenían reservado, y lo perdimos, el generoso cielo de Alá. Mas vinieron los Sanchos y los Alfonsos, e incluyo al Sabio, el leguleyo, a cuál más necio, patas de cabra, hocico de buey, vaho caliente, testas de becerro, a profanar el Alcázar, la Mezquita, la Alhambra, y en los santuarios de la delicadeza instalaron el olor a chivo de la cristiandad. Y hoy no

puedo filosofar en su idioma cerril. Filósofos de España: ¡al terregal hortero a cultivar patatas! (220).

He esbozado hasta aquí las implicaciones ideológicas que supone la ruptura con el *Archivo* en la obra de Fernando Vallejo y paralelamente en la de Juan Goytisolo. Por lo tanto, el referente en cuanto discurso del poder ha sido el *discurso de la ley* en la época colonial, el primero de todos los discursos americanistas. Según lo demuestra González Echevarría en el libro ya citado¹⁰⁴, es necesario remontarse al origen de los discursos del poder en América Latina para deslindar las características ideológicas que todos los discursos identitarios han tomado prestados del discurso del Descubrimiento, porque el *discurso científico* del siglo XIX se plantea como un re-Descubrimiento y el *discurso antropológico* del siglo XX como un segundo re-Descubrimiento. Ahora es el momento de considerar brevemente lo que significa, en el caso de Fernando Vallejo, la salida del *Archivo* desde el punto de vista estético. Con este fin tomaré como referencia la última variante significativa de discurso hegemónico estudiada por González Echevarría: el *discurso antropológico*. Éste constituye el trasfondo de las *ficciones del Archivo* con las que, a su vez, entra en diálogo la nueva narrativa.

Las principales limitaciones de las *ficciones del Archivo*, que condicionan la ruptura de la nueva narrativa hispanoamericana con esta prestigiosa tradición, son producto, como hemos visto, de la influencia que ejerce el *discurso antropológico*, como relato del poder en el siglo XX, sobre el discurso literario. La visión mítica y el regreso obsesivo a los orígenes en busca de la identidad, características de la mayor parte de las *ficciones del Archivo*, están inspirados en los métodos de la antropología y tienen como resultado la mitificación de la historia de América Latina y del

¹⁰⁴ Ver pp. 36 y sgts. del libro de González Echevarría. Para un resumen de su propuesta teórica, ver pp. 78-85 de este trabajo.

propio *Archivo*, como conjunto de los relatos legitimadores procedentes de todas las épocas desde el “Descubrimiento”. La mediación de este discurso hegemónico ha hecho que la realidad como referente del discurso literario se fuera convirtiendo en un espejismo, se fuera literaturizando. Por consiguiente, la narrativa se ve condenada a tratar infinitamente de su propio discurso, se vuelve autorreferencial, prisionera de sí misma. Ante este fenómeno, los nuevos escritores latinoamericanos dotados de voz propia hacen diferentes propuestas que apuntan a reconectar el discurso literario con la realidad histórica. La reacción más radical en este sentido es la llamada “literatura testimonial” que conoce su auge en la década de los ochenta y que, con su afán de imponer la visión histórica, llega al extremo contrario, de sacrificar la literatura por la realidad.

En cuanto a la problemática de la identidad, la limitación que las *ficciones del Archivo* heredan del *discurso antropológico* consiste en que expresan el sujeto como si de una tercera persona se tratara, sin dejar que se escuche la voz propia del yo. Por esto, advirtiendo el falseamiento acarreado por esta perspectiva desde fuera, la nueva narrativa rompe con el discurso en tercera persona de un narrador las más de las veces omnisciente y propone el relato en primera persona a cargo de un yo que asume la responsabilidad del discurso.

La solución estética mediante la cual Fernando Vallejo supera en su obra las limitaciones del discurso literario de las *ficciones del Archivo* y, en general, del discurso novelesco tal como lo entiende, es el recurso a la autoficción. Este género paradójico permite que el discurso literario se mantenga en contacto directo con la realidad histórica sin que por esto su carácter estético se vea puesto en entredicho, como a menudo ocurre en la así llamada “literatura testimonial”. Al mismo tiempo, la autoficción sí logra darle una voz auténtica al sujeto cuya identidad está definiendo, en buena parte porque ya no lo concibe como un ser colectivo, abstracto, sino estrictamente individual, único.

Dentro del pacto narrativo doble y contradictorio que propone la autoficción —el pacto ficcional, implícito, y el pacto de autenticidad y sinceridad, propio de la autobiografía—, el primero es típico de cualquier texto literario, mientras que el segundo, en simultaneidad con el primero, es específico de la autoficción. Si la consideramos un subgénero de la novela, la autoficción puede entenderse como una corrección que se aplica a sí mismo el género proteico y autocrítico que siempre fue la novela. El pacto autoficcional implica volver a los principios definitorios del género novelesco en una época en que éste, por ir demasiado lejos en una dirección, acabó errando el camino. Según recalca González Echevarría¹⁰⁵, la novela siempre ha aspirado a la autenticidad, recomendándose a menudo como género no literario o, de todos modos, más cercano a la vida que a la literatura. Sin embargo, el género de la novela nace bajo los auspicios de una paradoja: precisamente la aspiración a la autenticidad conlleva el deseo de legitimar su discurso, de hacer que sea aceptado como verdadero. En esta fase del proceso se puede considerar, con González Echevarría, que interviene la mediación: la novela echa mano de fórmulas elaboradas por el discurso hegemónico, un discurso, desde luego, fuertemente ideologizado; porque, como lo analizó de manera brillante Walter Benjamin¹⁰⁶, la novela pertenece plenamente a la tradición escrita. Con otras palabras, la novela se está debatiendo, desde su nacimiento como género, entre estos dos propósitos contrarios —liberar y legitimar—, para lo cual tiene que vencer al enemigo con sus propias armas. Desarticular el discurso del poder y obligarlo a servir una causa ajena y contraria: la legitimación del discurso novelesco. ¿Misión imposible? Digamos que se trata en todo caso de un juego peligroso y que fácilmente se puede caer en la trampa. Imaginemos el género de la novela en la cuerda floja.

¹⁰⁵ Ver *Mito y archivo...* (2000: 30-33).

¹⁰⁶ En el ensayo “El narrador” de *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (1991). Ver también las pp. 251-254 de este trabajo.

Segunda Parte

LAS AUTOFICCIONES DE FERNANDO VALLEJO

Capítulo III

La *toma de posición* de Fernando Vallejo: *neoquinismo* y provocación

Resultado básicamente del anhelo constante de desenmascarar la mentira diciendo la verdad, la provocación singulariza la *apuesta* de Fernando Vallejo, delimitándola así frente a otras propuestas afines. Omnipresente en su obra, el efecto provocador es no solamente el rasgo más llamativo de su escritura, sino también un elemento esencial, definitorio de su *toma de posición*.

En el capítulo anterior, donde me he propuesto desentrañar el significado cultural de las autoficciones de Fernando Vallejo, he situado su obra en el contexto del *campo literario*¹⁰⁷ colombiano actual, diferenciando su *toma de posición* con respecto tanto a las propuestas centrales, dominantes, canónicas, como a las *apuestas* de los pares¹⁰⁸. Algunas de éstas últimas, según se ha podido constatar, tienen cierta afinidad con la propuesta de Fernando Vallejo, detectable en las éticas o los perfiles axiológicos de los personajes que la obra valora y a menudo propone de manera implícita como modelos humanos. Esta similitud se explica fundamentalmente por la distancia crítica que los autores respectivos adoptan frente a la(s) *toma(s) de posición* central(es).

En lo que sigue acercaré cada vez más el foco a la obra de Fernando Vallejo, mientras iré dando cuenta esta vez de la particularidad

¹⁰⁷ Para *campo literario* y *toma de posición* véase la nota 62, p. 73 de este trabajo. Estos conceptos fundamentales de Bourdieu (y otros afines como *posición*, *habitus*, *apuesta*, *illusio*, *pretendiente*) han sido definidos y articulados en relación con el caso concreto de Fernando Vallejo en el Capítulo II, pp. 73-78 de este trabajo.

¹⁰⁸ Por “pares” entiendo aquí escritores cuyo *capital simbólico* y cuya posición respecto a la *toma de posición* central en el *campo literario* sean similares a los del autor estudiado.

de su *toma de posición*, para estudiarla en este capítulo sobre todo desde el punto de vista axiológico, como posición ética y política. En términos de Bajtin, este tercer capítulo se dedica al estudio de la *forma arquitectónica*¹⁰⁹, es decir, de la evaluación original, única, singular que el autor hace de la realidad humana que enfoca en su obra. El último eslabón del análisis, que conforma el cuarto capítulo, traerá a primer plano la *puesta en forma*¹¹⁰ de esta *toma de posición*¹¹¹, es decir, el estudio de la *forma composicional*, del nivel textual, como plasmación concreta de la *forma arquitectónica* antes estudiada.

Considerada como seña de identidad de la *toma de posición* de Fernando Vallejo en su dimensión ética, la provocación se puede entender mejor en conexión con las reacciones y actitudes *neoquímicas* de los contemporáneos, estudiadas recientemente por Peter Sloterdijk en *Crítica de la razón cínica* (1983). Como muchos lectores y a veces también la crítica ignoran esta posibilidad de lectura, el efecto provocador

¹⁰⁹ Véase la nota 18, p. 19 de este trabajo, donde se definen los conceptos bajtinianos de *forma arquitectónica* y *forma composicional*.

¹¹⁰ A pesar de que en la traducción española se ve desdibujado por la elección de un término demasiado general e impreciso (“elaboración formal”, 1997: 161), considero la “puesta en forma” un concepto clave para la reflexión de Bourdieu (véanse los pasajes que en el original tratan de la “mise en forme” o de “mettre en forme”, correspondientes en la traducción española a “Saber escribir lo mediocre”, pp.148-156, “La elaboración formal”, pp. 161-163, y el capítulo 2 de la Segunda parte, “El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural”, pp. 318-416). Aparte del problema de la traducción, existen otros dos, intrínsecos al planteamiento de Bourdieu, señalados por Hélène Pouliquen en *El campo de la novela en Colombia. Una introducción*. Primero, en el texto de Bourdieu no hay una definición clara de este concepto, que más bien aparece “sugerido”, ya que “Bourdieu se niega a las definiciones tajantes y definitivas, a la manera de Goldmann”. Segundo, la formación y el interés de Bourdieu son más bien de índole sociológica que literaria, lo cual explica el escaso espacio que otorga dentro de su propuesta a un concepto sin embargo esencial para el análisis de una *toma de posición* en un *campo literario* determinado. Por esta razón Hélène Pouliquen considera que el estudio de la “puesta en forma” debería ser desarrollado y complementado con otros planteamientos teóricos afines, más enfocados en la realidad textual: “Agreguemos que múltiples análisis (acerca del “punto de vista de la narración”, del “sistema de personajes”, con relación a la preeminencia del personaje, de la psicología o, al contrario, de la acción para el desarrollo de la obra literaria, del cronotopo), bastante desarrollados en la actualidad por la poética formal, la estilística y la explicación textual, pero, sobre todo, por la “poética sociológica” planteada por Bajtin y desarrollada por la sociocrítica, pueden ser utilizados para complementar las pautas sugeridas por Bourdieu para estudiar la «puesta en forma»” (2011: 19-22).

¹¹¹ Me refiero tanto a la *toma de posición* que representa la obra de Fernando Vallejo en su conjunto, como a las *tomas de posición* particulares de cada obra.

de la obra de Fernando Vallejo suele dar lugar a interpretaciones erróneas. Hasta tal punto que se ha llegado a reprocharle al autor el recurso a la provocación frívola con el único fin de protagonizar escándalos y llamar la atención pública. Este tópico, de los más reiterados por la crítica no profesional, queda desterrado al emprenderse un análisis textual pertinente, con el cual se descubre cuán lejos se encuentra la creación de Fernando Vallejo de tales vulgares propósitos que motivan a más de un contemporáneo. En las páginas siguientes, el análisis textual de ejemplos concretos, extraídos de obras fundamentales de Fernando Vallejo, me permite demostrar que el efecto provocador, relacionado con la actitud subversiva y crítica, es un elemento constitutivo de su *toma de posición* y por ende, de su estética.

1. Fernando Vallejo y la tradición filosófica antiidealista. *Neoquinismo y cinismo contemporáneo*

Irreducible al nivel de la expresión o del contenido considerado en su aspecto pre-estético, el efecto provocador de la obra de Fernando Vallejo es resultado de una actitud vital, de un modo personal y único de pensar, de valorar la realidad colombiana contemporánea. Para entender la posición del yo axiológico cuya evaluación de la realidad colombiana resulta casi siempre provocadora, haría falta previamente situar al escritor antioqueño en una larga y sólida tradición del pensamiento crítico antiidealista, constituido a contracorriente del discurso oficial. Establecer vínculos en este sentido puede ser una manera eficaz para poner de relieve el alcance de la dimensión provocadora en la obra de Fernando Vallejo, que dialoga con toda una tradición del pensamiento heterodoxo de la Antigüedad clásica, como reacción crítica frente a la modernidad.

En varias oportunidades Fernando Vallejo ha manifestado su aprecio por la vertiente antiidealista y antirracionalista de la filosofía

antigua. En un discurso muy recordado¹¹², Fernando Vallejo se refirió a los presocráticos y sobre todo a los sofistas como a los únicos pensadores que él rescataría de toda la filosofía. La forma paradójica en la cual lo hizo, muy a su estilo, fue también un homenaje secreto, un guiño sutil a los sofistas y a “sus terribles paradojas que no tienen solución” (2009: 17). Me limitaré a recordar aquí los puntos neurálgicos de aquel discurso. Al tocar el tema de la filosofía, Fernando Vallejo empezó con una provocación: lo único realmente importante para el hombre sería “la alimentación y la cópula o, mejor dicho, la alimentación para la cópula” (2009: 16). Por lo tanto, “la filosofía sirve para lo que sirve Dios: para un carajo” y lo único que hicieron los filósofos de todos los tiempos fue “empantanarse en falsos problemas que ellos mismos se buscaron y hundirse en unas arenas movedizas que, gracias a Dios, acabaron por tragárselos a todos” (2009: 15). Obsérvese que los ejemplos con los cuales el homenajeado ilustraba su afirmación pertenecen, con contadas y parciales excepciones, a la tradición oficial, platónico-cristiana de la filosofía: “*El ser y el tiempo* de Heidegger es horrible, la *Crítica de la razón pura* de Kant es horrible, la *Suma teológica* de Santo Tomás de Aquino es horrible, *El discurso del método* de Descartes es horrible, *El ser y la nada* de Sartre es horrible, horribles todos, no pierdan el tiempo con esto, créanme...” (2009: 15-16). Acto seguido, con un ex abrupto, Fernando Vallejo pasa a evocar la figura luminosa de su profesor de filosofía de la Universidad Nacional, Alfredo Trendal (“lo recuerdo con admiración”), quien había logrado despertar en él el interés por los presocráticos (“con los presocráticos [...] el hombre empezó a pensar en serio”), y concluye que “la filosofía es una maravilla” (2009: 17-18).

Este permanente oscilar entre la denigración y el entusiasmo surge de la opción filosófica de Fernando Vallejo por los presocráticos, por los

¹¹² Se trata del discurso pronunciado el 25 de septiembre de 2009 con ocasión del Doctorado Honoris Causa en Letras otorgado por la Universidad Nacional de Colombia. Publicación Especial del Decanato, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, No.7, 2009, ISBN: 978-958-719-343-5.

sofistas y, en general, por la filosofía antiplatónica, antiidealista. En su discurso matizado —que, rehuyendo lo unívoco y la verdad única, da paso a la paradoja y a la ambivalencia— el escritor colombiano reconoce en gran parte su propia apuesta por un pensamiento libre de los valores oficiales, impuestos por el poder. Esta opción, que en el texto del discurso de recepción del título de Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de Colombia se hace explícita, en realidad atraviesa y alimenta, de manera subterránea, toda la obra de Fernando Vallejo. El ciclo de *El río del tiempo* se sitúa bajo el signo de las célebres palabras de Heráclito (“No volveremos a bañarnos en las aguas del mismo río”), sobre las cuales el narrador-protagonista vuelve en varias oportunidades para reflexionar o para acotar la traducción al español¹¹³. De igual manera reza el epígrafe del iconoclasta y burlón *Manualito de imposturología física*:

En recuerdo de Heráclito
que dijo que todo se movía,
y de Parménides
que dijo que todo estaba quieto

La actitud de Fernando Vallejo ante la filosofía antigua se podría vincular a una tendencia cada vez más notoria en la contemporaneidad: el interés de los pensadores más insignes por rescatar las voces perdidas o acalladas de los vencidos de la historia y por rescribir desde una perspectiva más justa lo que comúnmente se llama historia o historia de la filosofía y en realidad no es sino la versión oficial de la historiografía escrita por los gobernantes y los poderosos del mundo entero y de todos los tiempos. Este propósito anima una obra tan prolífica e imprescindible como la de Michel Onfray¹¹⁴ que, en su totalidad, apunta hacia una

¹¹³ Véanse los pasajes de las pp. 523 y 545 de *Años de indulgencia*, en *El río del tiempo* (1998).

¹¹⁴ El último gran proyecto de Michel Onfray es una “contrahistoria de la filosofía”, de la cual han aparecido ya tres tomos, sobre la Antigüedad, la Edad Media y el siglo XVII

deconstrucción de los mitos de la historiografía oficial y a la relativización y pluralización de la verdad única y unívoca, confiscada por el poder.

Según observa también Rodolfo Mondolfo, es frecuente que, en las historias más antiguas, a todos los pensadores antiidealistas se les despache como “socráticos menores” (2003: 60 y sgts.) precisamente porque su concepto del bien no era metafísico, ya no se identificaba con un ideal situado por encima de la realidad, como en Platón y Aristóteles. Los filósofos de la “contracultura” concebían el bien como bien humano, al que estaban subordinados todos los demás problemas filosóficos¹¹⁵. Tales ideas determinaron que muchos trabajos de historia de corte hegeliano ignoraran completamente a los cínicos, considerándolos indignos de ingresar al panteón de la Historia.

La razón de esta desnaturalización historiográfica perpetuada durante cientos de años, hasta el siglo XX, cuando empezó a ser cuestionada, queda expuesta en el preámbulo de la *Contrahistoria de la filosofía* con la claridad nítida y la sencillez que caracterizan el estilo de Michel Onfray:

[...] la escritura de la historia de la filosofía griega es platónica. Ampliemos el marco: la historiografía dominante en el Occidente liberal es platónica. Así como en el imperio soviético del siglo pasado se escribía la historia (de la filosofía) desde el único punto de vista

francés (*Las sabidurías de la antigüedad*, *El cristianismo hedonista* y *Los libertinos barrocos*). El filósofo francés saca a luz y traza por primera vez una tradición hedonista, subterránea pero vigorosa, que representó desde la sombra y la marginalidad el pensamiento alternativo, opuesto a la corriente oficial, platónica, cuyos pilares fueron siempre la razón —absolutizada con fanatismo, dogmatizada, vuelta una religión— y la metafísica. En el primer tomo, el que nos interesa aquí, se hace justicia a todas las voces disidentes de la ideología oficial, reducidas siempre a una caricatura desde la perspectiva de los vencedores de la historia, ignoradas o condenadas al anonimato por los manuales y la academia bajo el nombre vago de “presocráticos”. En realidad, según demuestra Michel Onfray, muchos de ellos son contemporáneos de Sócrates (los cirenaicos, varios de los cínicos) y la etiqueta, inexacta, se les aplica con el único fin de descalificarlos, igual que a las escuelas del período helenístico que proponen éticas individualistas disidentes del ideal ascético oficial (como el epicureísmo, o nuevamente el cinismo).

¹¹⁵ Para los cínicos, el bien es la naturaleza, la autarquía y la libertad; para los cirenaicos, el placer, etc.

marxista-leninista, así también en nuestra vieja Europa los anales de la disciplina filosófica responden al punto de vista *idealista*. Consciente o inconscientemente (2007: 19).

Volviendo luego a la imagen inicial de la historiografía como arte de guerra¹¹⁶, el autor explica detalladamente el fenómeno:

La filosofía, en su período griego, pero también después, ha presentado siempre un doble rostro, del que se muestra y se privilegia un solo lado. Pues, al salir triunfadores, Platón, los estoicos y el cristianismo imponen su lógica: odio al mundo terrenal, aversión a las pasiones, las pulsiones y los deseos, desacreditación del cuerpo, el placer y los sentidos, sacrificados a las fuerzas nocturnas, a las pulsiones de muerte (2007: 35).

La denuncia de la filosofía idealista, cuyo carácter reaccionario permite la sumisión del pensamiento a los intereses del poder, señala a Michel Onfray como un espíritu afín al de Fernando Vallejo. Las ideas del filósofo francés constituyen un marco adecuado para poder evaluar mejor la *toma de posición* del escritor colombiano.

Michel Onfray invierte la perspectiva oficial a la manera de Diógenes de Sinope cuando *invalidaba la moneda en curso*¹¹⁷. Contadas desde el punto de vista de los vencidos, las verdades más conocidas de la historia se vuelven insólitas y los triunfadores como Platón, los biempensantes, los pensadores políticamente correctos diríamos hoy, quedan en ridículo¹¹⁸. La historiografía alternativa esbozada por Michel Onfray saca del anonimato nombres y obras que propone como

¹¹⁶ “La historiografía compete al arte de la guerra. Por consiguiente, no es de extrañar el ambiente de secretos de Estado que impera en torno a ella” (2007: 15).

¹¹⁷ Véase el subcapítulo 2.1 de este capítulo, p. 152.

¹¹⁸ Cf.: “La gente bien educada, héroes y heraldos de la historiografía dominante, iconos de los programas oficiales, rompecabezas preferidos de los aspirantes al doctorado en filosofía o de los que anhelan ser catedráticos y gozar de buena reputación oficial, ese ganado, objetivo de caza de la lista de autores de programa, ¡en la práctica no pone en peligro el mundo tal como está!” (2007: 21)

verdaderos hitos de la cultura dibujando así el auténtico mapa de un continente sumergido, mientras va socavando los pilares del pensamiento oficial:

Como es evidente, algunas obras son irrecuperables, ya porque se hayan perdido definitivamente, ya porque sólo se las conozca por un nombre, una mención o una referencia. Otras, malhadadamente, nos han llegado casi en su totalidad, como los diálogos de Platón, cuya influencia y estragos durante los dos últimos milenios podrían dar origen a una enciclopedia de daños [...] Un puñado de fragmentos de un pensador que parece muy importante, Leucipo, contra dos mil páginas consagradas a celebrar el odio al mundo terrenal, Platón: he aquí cómo una civilización se orienta hacia la luz o la oscuridad (2007: 29).

La tradición platónico-cristiana, y su nefasta influencia sobre la civilización occidental, continúan según Michel Onfray con el idealismo alemán que puso los pilares de la modernidad occidental. El autor compara la filosofía idealista, dominante, con un mar de “agua salada” al que la filosofía hedonista, “materialista, sensualista, existencialista, utilitarista, pragmática, atea, corporal, encarnada” (2007: 27) atraviesa como una corriente fresca, “radiante y luminosa”, a la que le ve mucho futuro. No se libra mejor que Platón de la crítica mordaz de Michel Onfray un pensador como Hegel, que tanto ha influido en la cultura occidental. Desde el punto de vista de la “contrahistoria”, en vez de los honores y homenajes habituales, Hegel sólo merece el mediocre título de “furriel” de la filosofía oficial¹¹⁹.

¹¹⁹ Según Michel Onfray, lo único que hizo Hegel fue dedicar “una energía desenfrenada a afirmar en sus *Lecciones sobre historia de la filosofía*, dictadas en la universidad —el lugar *ad hoc*—, que filosofía sólo hay una (¡la suya, evidentemente!), que todas las anteriores fueron su preparación, pues se desarrollan orgánicamente según su plan —¡una especie de *filodicea*!—, y que esta construcción afirma la omnipotencia de la Razón en la Historia, ciertamente, pero Razón se superpone también a otros términos como Concepto, Idea o ...¡Dios!” (2007: 20).

Claro está que la filosofía idealista triunfadora no se limita a ser una ficción, un cuento de hadas, una versión metodológicamente errada, hoy indefendible, porque concibe la verdad histórica como única y unívoca, igual que los regímenes totalitarios en su absurda y anacrónica pretensión. La filosofía idealista propagadora de un pensamiento ahistórico, mágico, fetichista, ha sido, además, en todas las épocas, un instrumento al servicio del poder establecido, representando una visión reaccionaria, interesada en mantener el *statu quo* y, según comenta Michel Onfray, por esta razón más cercana a la muerte que a la vida:

[...] el idealismo, al inducir a confusión entre la mitología y la filosofía, da ocasión para justificar el mundo tal como es, para invitar a alejarse de la vida terrenal, de este mundo, de la materia de la realidad, en beneficio de las ficciones con las que se amasan esas historias para niños a lo que en última instancia se reducen todas las religiones: un cielo de ideas puras fuera del tiempo, de la entropía, de los hombres, de la historia, esto es, un trasmundo poblado de sueños a los que se atribuye más realidad que a lo real, un alma inmaterial que salva al hombre del pecado de la encarnación, una posibilidad para el *Homo sapiens* que consagra escrupulosamente todo su ciclo vital a morir en vida, a conocer la felicidad angelical de un destino *post mortem*, y otras necedades que conforman una visión mitológica del mundo en la que todavía hoy mucha gente permanece atrapada (2007: 19-20).

De especial interés me parece la conexión que se establece aquí entre el idealismo, de una parte, y de otra, la visión mítica y una determinada concepción de la ficcionalidad que no es ajena al mito: precisamente aquella concepción que también Fernando Vallejo rechaza vehementemente, y que había triunfado en el *campo literario* colombiano con García Márquez. Para el filósofo francés como para el escritor de Medellín, la razón de la crítica rotunda a la visión mítica es, en el fondo, la

misma: a ambos les parece engañosa, reaccionaria, un instrumento al servicio del poder.

La proximidad y a menudo la complicidad entre el pensamiento idealista y el poder están denunciadas también por otro pensador contemporáneo, en un libro anterior a los mentados más arriba que, junto al aporte de Michel Onfray, representa una referencia imprescindible sobre el tema abordado. Se trata de *Crítica de la razón cínica* donde Peter Sloterdijk estudia dos reacciones, dos posiciones opuestas, ante la crisis de la modernidad, a saber el *cinismo contemporáneo* y el *neoquinismo*. Las dos constituyen en mi opinión categorías fundamentales para definir la *toma de posición* de Fernando Vallejo en el *campo literario* colombiano contemporáneo.

Derivado del pensamiento moderno ya en crisis, el cinismo como posicionamiento contemporáneo mayoritario de la conciencia ante la realidad queda definido por el filósofo austriaco como una “falsa conciencia ilustrada” (1989: 34). En otras palabras, el pensamiento ilustrado en su forma contemporánea, cuando la modernidad ha hecho crisis definitivamente, no pasa de ser una falsa conciencia, porque ya no es posible vivir conforme a él. Esta incoherencia, típica de la contemporaneidad, entre pensamiento y vida, o entre las palabras y los hechos, se ve permanentemente puesta en tela de juicio en la obra de Fernando Vallejo, cuya gran apuesta es precisamente el decir la verdad, rescatando así la congruencia entre lo dicho y lo hecho, entre el discurso analítico y la práctica vital. La crítica tajante de Fernando Vallejo se emprende desde una posición comparable a la de los filósofos cínicos antiguos, denominada por Sloterdijk *neoquinismo*¹²⁰ precisamente para poner de manifiesto el resurgimiento, en la contemporaneidad, de una

¹²⁰ El sentido que le da Peter Sloterdijk es de resurgimiento del antiguo pensamiento cínico en épocas posteriores a la Antigüedad helenística. Michel Onfray (2004) distingue igualmente entre *cinismo filosófico* y *cinismo vulgar*; sin embargo no propone un término para el resurgimiento del primero en la actualidad.

reacción cultural similar al *quinismo*, surgido en la Antigüedad y vigente durante muchos siglos (si bien ignorado por la cultura dominante).

Ahora bien, para volver al nuevo cinismo y al divorcio existente en la época contemporánea entre pensamiento y acción, valdría la pena considerar la diferencia de circunstancias, teniendo en cuenta que en la Antigüedad griega se manejaba un concepto de filosofía esencialmente distinto del que se emplea hoy. En la introducción a su libro *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Pierre Hadot comienza por concienciar al lector contemporáneo de esta verdad, detallando que, en aquella época, la filosofía no designaba solamente o en primer lugar una manera de pensar, sino un modo de vivir, de comportarse y de reflexionar a la vez. Entre pensamiento y vida había una coherencia perfecta que impedía que el pensamiento, un pensar-vivir, se volviera abstracto:

Tout d'abord, au moins depuis Socrate, l'option pour un mode de vie ne se situe pas à la fin du processus de l'activité philosophique, comme une sorte d'appendice accessoire, mais bien au contraire, à l'origine, dans une complexe interaction entre la réaction critique à d'autres attitudes existentielles, la vision globale d'une certaine manière de vivre et de voir le monde, et la décision volontaire elle-même; et cette option détermine ainsi jusqu'à un certain point la doctrine elle-même et le mode d'enseignement de cette doctrine. Le discours philosophique prend donc son origine dans un choix de vie et une option existentielle et non l'inverse (1995: 17-18).

Desde la perspectiva del presente, Michel Foucault¹²¹ también se fija en la Antigüedad y especialmente en el nexo que los cínicos antiguos establecían entre la filosofía teórica y el modo de vida de una persona. Sus comentarios versan sobre “la concepción típicamente griega de la relación entre el modo de vida y el conocimiento de la verdad”. Para el filósofo francés, el “énfasis de la filosofía como un arte de vida” que

¹²¹ En *Discurso y verdad en la antigua Grecia* (2004, Paidós, Barcelona).

caracteriza la actitud de los cínicos “refleja su perspectiva de que la forma en que una persona vivía era una piedra de toque de su relación con la verdad” (2004: 155). Quizás la consecuencia más nefasta de la filosofía idealista sobre la cultura occidental haya sido el haber creado entre el pensamiento y la vida un abismo insalvable, situación que llegó al extremo con el *cinismo contemporáneo* estudiado por Peter Sloterdijk. Fenómeno típicamente contemporáneo, el *cinismo* al que se refiere el filósofo austriaco se define antes que nada por una desconfianza total en el saber moderno y en la verdad de la máxima “saber es poder”, emblemática de la modernidad. Pero, a pesar de que no creen ya en los ideales modernos a los que miran con escepticismo y con la sonrisa irónica del hombre superior, los cínicos contemporáneos siguen participando en el sistema y viviendo cómodamente dentro de él, beneficiándose de todas las ventajas y de todo el confort que se derivan de su posición de hombres modernos. Se trata de ilustrados descreídos, degradados, que han perdido la antigua fe sin encontrar nuevos valores válidos. Carecen totalmente de ilusiones y sin embargo han pactado con el mundo al que critican, con el sistema en el que no creen, pero del cual se aprovechan y, por lo tanto callan de manera cómplice. De aquí el carácter discreto del *cinismo contemporáneo* que “no se hace notar de manera chillona”, a diferencia, como veremos, del cinismo antiguo: “El mimetismo autoconsciente que ha sacrificado una mayor clarividencia a las «necesidades» no ve ocasión alguna para desnudarse ofensiva y espectacularmente” (1989: 36). Los *cínicos contemporáneos* participan y se dejan absorber por el mundo moderno y sus mecanismos a pesar de tener clara conciencia de la crisis definitiva de este mundo. En palabras de Peter Sloterdijk, el *cinismo contemporáneo*, esta falsa conciencia ilustrada que “se sabe desilusionada y, sin embargo, arrastrada por la «fuerza de las cosas»” se manifiesta en un “actuar contra mejor saber” (1989: 34). En este sentido es una

[...] conciencia enferma de la Ilustración que, advertida por una experiencia histórica, no tolera los optimismos baratos. ¿Valores nuevos? No, gracias. Tras las esperanzas obstinadas se extiende la falta de empuje de los egoísmos. En el nuevo cinismo está actuando una negatividad madura que apenas proporciona esperanza alguna, a lo sumo un poco de ironía y de compasión” (1989: 35).

En la obra de Fernando Vallejo los *cínicos contemporáneos* representan la amplia categoría humana del mundo de hoy, opuesta al mundo desaparecido de la infancia, de los abuelos y de la finca de Santa Anita. La compone la gente acomodaticia sin ley ni principios, que cuida con esmero su apariencia de respetabilidad, pero que no logra engañar la alta exigencia ética de Fernando Vallejo, para la cual semejante actitud resulta intolerable. De aquí la necesidad de desenmascarar, de someter al escarnio público, provocar, insultar, poner el grito en el cielo ante estos nuevos cínicos, cuya “discreción” tiene el sentido del oportunismo egoísta señalado por Sloterdijk. Los papas y los políticos encabezan la larga lista en la cual el escritor colombiano incluye demagogos, oportunistas, servidores públicos convertidos en “aprovechadores públicos”, en breves palabras, gente que actúa de manera inconsecuente frente a su propio discurso. Como ejemplo valga el retrato que en *La Virgen de los sicarios* se hace de una alta figura de la Iglesia colombiana, el cardenal López T., “el que se quería despachar Alexis”:

Muy delicadito él, de modales finos y adamados, perfumados, se empeñó en hacer negocios con el narcotráfico, el único que tenía aquí dinero contante y sonante. Cartas quedan de este cardenal al gran capo ofreciéndole en venta terrenos de la Curia. ¿Y no le importaban al cardenal —preguntará Usted— los incontables muertos de las bombas, de las muchas que mandó estallar el gran capo, todos ellos gentecitas humildes y buenas, del “pueblo”? Sí, tanto como a mí. Un muerto pobre es un pobre muerto, y cien son

cien. No lo critico por eso. Lo que no le perdono, lo que me está quitando el sueño y más que el café, es que se haya ido a Roma con las joyas que se robó y su afeminamiento. Un cardenal afeminado no es un príncipe de la Iglesia, es un travesti, y su sotana una bata: así la siente. Bueno, lo último que quería hacer aquí esta eminencia nuestra pontificable antes de que se tuviera que escapar a Roma, era venderle al narcotráfico los predios de la Universidad Pontificia Bolivariana, que no era suya pero que valen una millonada, para comprárselos en joyas. Más joyas para él. Yo me lo imaginaba poniéndoselas ante un espejo de cristal de roca renacentista para irse luego a divisar, todo enojado, a la ciudad santa desde Villa Borghese. A ver volar palomas sobre las cúpulas, y entre esas palomas el Espíritu Santo. ¡Él allá disfrutando de semejante espectáculo, y yo aquí viendo volar gallinazos sobre los botaderos de cadáveres! No podía dormir de la indignación, no podía conciliar el sueño, no podía pegar un ojo. Desde un punto de vista estrictamente religioso, para acabar con este espinoso tema, yo prefiero a un cardenal cínico perfumado un cardenal humilde maloliente, que huelga a rayos, que huelga a diablos (2002: 69-70).

La figura del cardenal López encarna a la perfección el *cinismo contemporáneo* en el sentido de Sloterdijk, tan común en nuestra época, pero en este caso llevado al extremo, porque el alto mando eclesiástico retratado aquí lo posee en alto grado. El texto insiste en eso:

No sé por qué pero López, con perdón de ustedes si así se llaman, me suena a ratero cínico. Es que aquí hay tantos... López M., López C., López T. Etcétera, etcétera, etcétera (2002: 70).

Además de la Iglesia, solamente el Estado y sus políticos de turno logran alcanzar estas altas dosis de *cinismo contemporáneo*, ya que son capaces de manejar una doble moral a vista de todos y sin escrúpulos algunos:

Con el dinero que le producen las dichas rentas, el aguardiente, el Estado paga los maestros para que les enseñen a los niños que no hay que tomar ni matar. Y no me pregunten por qué este contrasentido, Yo no sé, yo no hice este mundo, cuando aterricé ya estaba hecho [...] Apuntalado en una precaria legitimidad electorera, presidido por un bobo marica, fabricante de armas y destilador de aguardiente, forjador de constituciones impunes, lavador de dólares, aprovechador de la coca, atracador de impuestos, el Estado en Colombia es el primer delincuente. Y no hay forma de acabarlo. Es un cáncer que nos va royendo, matando de a poquito (2002: 84).

Por lo general más discreto y sin alcanzar nunca estos extremos de desfachatez, el *cinismo* “difuso y poco perfilado” (1989: 36) caracteriza nuestra época, constituyéndose en la posición mayoritaria —crítica solamente en apariencia, pero en realidad conformista—. Fernando Vallejo toma distancia también de esta posición mayoritaria, adoptando actitudes propias del *neoquinismo* tal como lo había descrito Peter Sloterdijk: una posición ética minoritaria, auténticamente crítica e incluso hipercrítica con el poder y los valores imperantes, que rechaza rotundamente la doble moral y restablece la coherencia perfecta entre el estilo de vida por el que opta el sabio y su pensamiento, sus convicciones éticas declaradas. A primera vista emparentado con el *cinismo contemporáneo*, con el que comparte la desconfianza absoluta ante todo valor oficial, el *neoquinismo* de hecho difiere esencialmente de aquél: representa el resurgimiento contemporáneo del *cinismo antiguo* o *quinismo*. Con suma intransigencia moral, los *neoquínicos* restablecen la coherencia perfecta entre el estilo de vida por el que opta el sabio y su pensamiento, sus convicciones éticas declaradas.

2. El narrador-protagonista de Fernando Vallejo y la posición *(neo)quínica* o la otra herencia de Sócrates

El perfil axiológico del narrador-protagonista de casi todas las autoficciones de Fernando Vallejo corresponde perfectamente a la posición *neoquínica* analizada por Sloterdijk. Esbozado con pinceladas gruesas, el retrato del narrador-protagonista recuerda, en los puntos esenciales, el perfil del sabio cínico de la Antigüedad. Habrá que destacar primero las principales coincidencias entre el narrador-protagonista estudiado y el sabio cínico, antes de distinguir entre *neoquinismo* y cinismo antiguo, para matizar más el perfil del narrador-protagonista. Éste es siempre un intelectual con una vasta cultura —un sabio contemporáneo, se podría decir—, cuyo sentido ético contrasta fuertemente con la conciencia dormida de sus coetáneos y la confusión de valores imperante en el mundo actual. Este hombre que se rige según unos valores distintos de los que gobiernan el mundo contemporáneo y también según una moral diferente (en varios libros, se trata de un viejo gramático) es, igual que los filósofos cínicos, un pensador extremadamente lúcido, honesto y sincero, un temible guardián de sus principios y, por esta razón, un adversario empedernido de la cultura oficial y de la moral común. Para explicar cómo se articulan estos aspectos convendría hacer aquí unas breves consideraciones sobre los orígenes de la filosofía cínica como pensamiento alternativo, rebelde frente a la cultura “oficial” de la época. De esta manera, el sentido subversivo, crítico de cara a la cultura oficial, que es propio tanto del cinismo antiguo como del *neoquinismo* y resulta esencial a la hora de definir la *toma de posición* de Fernando Vallejo, quedará vinculado a una larga y rica tradición de la filosofía antiidealista, antiilustrada. A pesar de las diferencias y de la distancia de siglos que separa al *cinismo antiguo* del *neoquinismo* de hoy, la crítica del concepto de civilización basada en

la Razón es comparable, desde muchos puntos de vista, con la crítica que se hace hoy en día del ideario moderno.

Si bien sólo una de ellas triunfó, convirtiéndose en filosofía oficial, dos grandes orientaciones opuestas derivaron del legado de Sócrates. Sus herederos oficiales, archiconocidos, prestigiosos, que siempre se estudian, son desde luego Platón y Aristóteles (continuados por toda la tradición cristiana), quienes hicieron del conocimiento un fin en sí mismo, separándolo de la esfera del hombre y de lo ético. Partiendo de la distinción que hacía Sócrates entre el mundo de las esencias —al que pertenecía la virtud—, y el mundo de las apariencias, Platón desarrolló la idea en un sentido inexistente en la obra de su maestro: planteó que el universo sensible no era sino la sombra del mundo de las ideas, verdadero, valioso, con lo cual introducía una separación tajante entre el espíritu y el cuerpo o lo material, y connotaba positivamente al primero y negativamente al segundo. Continuado por el pensamiento moderno, este interés exclusivo por lo intelectual y lo abstracto en detrimento de la realidad sensible, concreta que cultivó el idealismo platónico fue uno de los principales blancos de la crítica hecha a la modernidad desde una posmodernidad reivindicativa, entre otras, de los derechos del cuerpo, de las sensaciones, de la realidad concreta.

Pero también de Sócrates derivan otras propuestas filosóficas que diferían de la que mayor incidencia tuvo en la historia por poner en primer plano la ética o por considerar el conocimiento siempre en estrecho vínculo con la moral. Para aquellas propuestas de éticas individualistas, la pregunta era ¿en qué medida conocer hace al hombre más feliz, lo ayuda a vivir mejor, a actuar mejor, a comportarse mejor? Como respuesta se sugerían siempre soluciones individuales a los problemas de la vida y no colectivas, como las de Platón o Aristóteles, para quienes eran el estado, la *polis*, las diferentes instituciones y organismos los que debían encargarse de resolver las cuestiones de los individuos, considerados exclusivamente en su calidad de ciudadanos. No así estaban las cosas

para las diferentes orientaciones o “sectas” filosóficas de la época helenística, época de crisis de la polis, de la democracia y de todas sus instituciones, cuando las ciudades se quedan a merced de los caudillos militares y el individuo tiene que reconocer que la antigua organización colectiva ya no puede garantizar la supervivencia de valores como la libertad y la verdad. Para estoicos, epicúreos, escépticos, cínicos, eclécticos, estos valores ya no pueden existir a nivel de la colectividad, sino únicamente a nivel individual.

De todas estas orientaciones filosóficas, el cinismo, que en realidad es contemporáneo de Sócrates¹²², es sin duda el más crítico con la filosofía oficial o la gran filosofía porque representa la otra orientación derivada de Sócrates que se opone con vehemencia a la filosofía platónica. Los cínicos partieron de la misma reflexión de Sócrates sobre la virtud del sabio como valor humano supremo, asociado a la esencia y no a la apariencia. Pero invirtieron los términos de la ecuación porque, para ellos la apariencia es la civilización y no el mundo del cuerpo y de lo sensible, como para los filósofos “oficiales”. A partir de aquí, los cínicos hicieron un cuestionamiento radical de la idea de civilización, que resultaba tan provocador en la época como el desafío —constante en la obra de Fernando Vallejo— a los valores establecidos en la sociedad colombiana contemporánea. Opusieron la moral del sabio a la moral común (la *doxa*: la opinión de la mayoría, en la cual, según la moral griega tradicional, se basan la fama y la gloria). La moral del sabio se basa en lo contrario, en la *adoxia*: la impopularidad, el desprecio de la opinión común y mayoritaria, que no está fundada en la razón verdadera, sino más bien en diferentes mitos. El sabio cínico elige la *paradoja* que, en sentido etimológico significaría el situarse al margen de la opinión común, de la *doxa*.

¹²² Antístenes, al que muchos consideran el primer filósofo cínico, fue discípulo de Sócrates, igual que Platón.

La posición del narrador-protagonista de las autoficciones de Fernando Vallejo frente a la cultura dominante y a la moral del común es muy similar, es la de un *outsider*, de un marginal, de un rebelde desde múltiples puntos de vista. Libre de toda atadura resultada de diferentes formas de institucionalizar la vida, el narrador-protagonista disiente de todos los valores tradicionales. Por ejemplo, en las autoficciones su condición homosexual se convierte a menudo en una manera de declarar su disidencia frente a la mentalidad que rige la sociedad tradicional. Igualmente ocurre con la condición de exiliado que en varias obras tiene el narrador-protagonista. El narrador-protagonista que vuelve a Colombia desde su exilio en México comparte la posición de Diógenes el antiguo que se consideraba un ciudadano del universo. Esta posición privilegiada les permite a ambos la lucidez posible sólo cuando se está por encima de las falsas ideologías. Desde luego, esta posición marginal no se debe entender al pie de la letra: no implica un retiro espiritual, sino que es perfectamente compatible con la vida en la ciudad y el interés por la actualidad social y política. Según testimonian muchas anécdotas sobre su vida, Diógenes pasaba gran parte de su tiempo en los sitios más concurridos de la ciudad. Asimismo, a pesar de ser un exiliado, el narrador-protagonista de varias obras de Fernando Vallejo declara abiertamente (y no sin una buena dosis de provocación) que el único país que le interesa es Colombia, que Colombia para él es el centro del mundo y que todo lo demás es periferia.

Unas cuantas precisiones sobre la moral del sabio cínico podrían revelar más facetas del parentesco esencial con la posición ética del narrador-protagonista de las autoficciones de Fernando Vallejo. Antes que nada, la razón principal por la cual la moral del sabio cínico difiere de la moral común estriba en la particularidad de la primera de basarse en la verdad que el filósofo, como ser autosuficiente, encuentra en sí mismo, sin tener que depender del mundo exterior. La felicidad del hombre sabio depende solamente de sí mismo, de su saber y de su virtud, que son los

pilares en que se sostiene su *autarquía*. En cambio, la civilización, la pretensa esfera de las ideas puras, está hecha de *doxa* y de leyes. Ninguna de las dos representa un valor auténtico para el filósofo cínico antiguo, que sólo reconoce la legitimidad de la naturaleza (*physis*). Según dan testimonio varias anécdotas recogidas por Diógenes Laercio¹²³, Diógenes “el perro”, en su permanente ir a contracorriente, por el camino difícil, abriendo camino y no por el cómodo, ya hecho, se iba deshaciendo de todos los accesorios de la vida civilizada destinados supuestamente a brindarle al hombre diferentes comodidades (mientras que para el filósofo cínico eran prescindibles). Si el ideal del sabio es llegar a ser autosuficiente, todo cuanto hace depender al hombre del mundo exterior, convirtiéndolo en esclavo, merece su desprecio: la fama, la riqueza, las distintas comodidades, el lujo, los placeres, el poder, los cargos, etc. Vale la pena observar que los cínicos coinciden con los estoicos¹²⁴ en esta apreciación y en el rigor moral con el cual la observan en la práctica, en el alto nivel de autoexigencia que se imponen y en la alta exigencia que les aplican también a los demás; y no en último lugar, en su manera ascética de vivir. Nada tienen del perfil de libertinos gozones, autocomplacientes y permisivos en exceso con el que se les pintaba a menudo desde la posición de la cultura oficial. El narrador-protagonista de las autoficciones de Fernando Vallejo hace suya esta actitud. Por límites de espacio recordaré aquí solamente al viejo gramático, narrador de *La Virgen de los sicarios*, por ser el que mejor ilustra la adherencia del narrador-protagonista a la moral cínica. En el trato con sus sicarios-amantes se pone de manifiesto repetidas veces su desprendimiento de los bienes materiales y su desprecio por el dinero. Además, el análisis de uno de los

¹²³ En *Vida de los filósofos cínicos*, fragmento de *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres* de Diógenes Laercio, traducido por Carlos García Gual y acompañado del estudio *La secta del perro* (1987, Alianza, Madrid).

¹²⁴ De hecho, Antístenes, fundador o precursor de los cínicos, también está entre los antecesores de los estoicos, ya que Zenón de Citio, considerado fundador de éstos, fue discípulo de Crates, a su vez discípulo de Diógenes de Sinope, alumno de Antístenes.

cronotopos importantes de la obra, la casa de Fernando¹²⁵, evidencia la austeridad en medio de la cual lleva una vida casi ascética. La casa está casi vacía y de los muy pocos objetos que hay el narrador-protagonista no vacila en deshacerse con el más mínimo pretexto, como por ejemplo en las escenas cuando tira por la ventana la grabadora o la tele.

Acercando ahora el foco, ¿cómo se manifestaba la moral del sabio en la vida cotidiana? ¿En qué constaba más concretamente la crítica a la civilización de los cínicos antiguos y cómo se ponía en práctica?

2.1. Invalidar la moneda en curso

Subvertir los valores consagrados y las jerarquías establecidas, es decir, *invalidar la moneda en curso*¹²⁶ es quizás el procedimiento que más se asocia con el perfil de los cínicos antiguos, con la “secta del perro”. Esta práctica es esencial en la obra de Fernando Vallejo. En ambos casos el proceder es altamente provocador porque contradice los esquemas mentales del lector. Pero en ninguno de los dos casos la provocación es gratuita, porque hacer explotar ruidosamente algún tópico siempre envuelve una aguda crítica a un aspecto fundamental de lo que los contemporáneos denominan “cultura” o “valores”.

Los cínicos antiguos *invalidan la moneda en curso* empezando por su mismo apodo de “perros”, nombre que posteriormente llegará a designar toda esta orientación filosófica¹²⁷. “Perro”, que era uno de los peores insultos en la Grecia Antigua, fue el apodo que le pusieron a Diógenes sus detractores. Según ellos, el calificativo se refería al impudor,

¹²⁵ El nombre de Fernando, que remite al autor sin el rigor propio de la biografía, con la ambivalencia que caracteriza el pacto autoficcional, aparece una sola vez en *La Virgen de los sicarios* pero en una escena clave. Es la última palabra que pronuncia el sicario Alexis antes de que lo mate un tiro (2002: 78).

¹²⁶ Cf. R. Bracht Branham, “Invalidar la moneda en curso: la retórica de Diógenes y la *invención* del cinismo” en Branham y Goulet-Cazé (eds.), *Los cínicos*, 2000: 111-142. Para más detalles en relación con las circunstancias y anécdotas —con o sin fundamento real, histórico— que dieron lugar al célebre sintagma de *invalidar la moneda en curso* ver la nota 30, pp. 122-123 del artículo citado.

¹²⁷ Carlos García Gual (2007) y otros hablan de la “secta del perro”.

a la desvergüenza de los que irrespetaban las normas de la ciudad — mutuo respeto, decoro, decencia— que hacían posible la convivencia y la vida civilizada¹²⁸. Criada según la ley de la vida salvaje, opuesta a la vida civilizada, la bestia es franca, fresca, pura naturaleza no pulida por la cultura y la vida social.

Pero dentro de la categoría de los animales, los filósofos “oficiales” distinguen, además, diferentes “grados de bestialidad”, por decir así. Aristóteles, por ejemplo, aprecia más a aquellos animales que “viven en sociedad”, solidarios con sus semejantes, son también *zoon politikón* como el hombre; es el caso de las abejas, de las hormigas, etc. En cambio el perro, como no es gregario, no es “solidario” con los suyos (vive al lado del hombre, aunque sin participar de su civilización), es para Aristóteles un animal inferior, que sólo le merece el desprecio soberano.

Diógenes *invalida la moneda en curso*: reconoce al perro como animal simbólico de los filósofos cínicos y le da un nuevo significado, contrario al establecido, un significado esta vez enteramente positivo. De manera que, ser perro se convierte en una condición de la cual tanto Diógenes como sus seguidores se enorgullecen. Si los filósofos “oficiales” de Atenas colocaban en la cúspide de la pirámide jerárquica de los valores a los dioses y en el último escalón al animal (además, dentro de la categoría de los animales, el perro era de los más despreciados), los cínicos invierten los valores y colocan al animal en lo más alto de la jerarquía, considerándolo un modelo para la vida sabia precisamente porque no participa de todas las vacuidades de la civilización y no se somete a sus leyes convencionales, sino que únicamente reconoce las leyes de la naturaleza. Pero no nos equivoquemos como les pasó a tantos otros: los cínicos hacen todo esto más por provocar que realmente por

¹²⁸ Platón, por ejemplo, considera fundamentales el pudor y el respeto, porque sin ellos no puede haber convivencia cívica. Tanto Platón como Aristóteles piensan que estos atributos son precisamente lo que define al hombre como *zoon politikón* (Aristóteles), como “animal civilizado”, distinguiéndolo de la bestia. Lo contrario del pudor y del respeto son el arrebató pasional, el egoísmo, la violencia, la ley del más fuerte, de los animales que se devoran unos a otros.

costumbre. Los falsos moralistas, tanto los de nuestra época, como los de la Antigüedad, no perciben la dimensión provocadora y crítica de ciertos gestos o afirmaciones de Fernando Vallejo de hoy en día o de los cínicos de antes. Por esta razón los interpretan al pie de la letra cuando el desafío que suponen es, en realidad, resultado de un lenguaje simbólico, figurado. Por ejemplo, creen ingenuamente que con su gesto de masturbarse en la plaza pública o con su petición por testamento de que su cadáver se pudriera insepulto, Diógenes perseguía ganar seguidores y de esta manera ponía en peligro la moral pública. La historia se repite: de manera análoga, los falsos moralistas de hoy se preguntan ingenuamente si Fernando Vallejo al condenar abiertamente la reproducción no pondrá la humanidad en peligro de desaparición.

En realidad, todos estos son falsos problemas, que surgen porque no se entiende la dimensión provocadora de un gesto o de una afirmación y se los interpreta erróneamente en el sentido literal. Tanto en un caso como en el otro, los planteamientos están equivocados: quien los hace no entiende que ninguno de los dos pensadores rebeldes invita a acciones revolucionarias, sino a un despertar de la conciencia. Tanto Fernando Vallejo como Diógenes tienen plena conciencia de que la solución ética que proponen es para una minoría, muy reducida, valga la redundancia, y de ninguna manera podría transformarse en un proyecto de masas. Si bien hay rebeldía, ésta no tiene un sesgo revolucionario sino más bien reviste la forma de la “revuelta íntima” (Julia Kristeva). El gesto de Diógenes es una protesta en contra de la cultura hueca, falsa y pretenciosa que, a su modo de ver, encarnan los oradores oficiales como Platón. Como los considera unos demagogos, Diógenes les da una réplica usando otro lenguaje que el criticado, el lenguaje del gesto que obvia la palabra fútil, ya que en los largos caminos se yerra el blanco. De aquí la opción de los cínicos por la “vía corta” del acto o del gesto, que también Fernando, el narrador-protagonista de *La Virgen de los sicarios*, celebrará en la manera de ser y actuar de Alexis, el Ángel Exterminador.

Mirado por los cínicos, el perro tiene también otra calidad importante que le da una ventaja notable frente a otros animales y sobre todo frente al hombre: tiene “olfato”, un instinto seguro gracias al cual puede discernir la esencia de las falsas apariencias que tanto proliferan en la llamada civilización¹²⁹. “Huele”, discrimina, la verdad y la mentira, y se comporta en consecuencia. Para Fernando Vallejo precisamente por esta principal razón, los animales en general y el perro en especial son puros, inocentes. Emblemática en este sentido es una escena esencial, que marca un punto de inflexión en *La Virgen de los sicarios*, y representa, al mismo tiempo, un inequívoco homenaje al perro y a todos los sentidos que éste cobra desde la perspectiva de los sabios cínicos. Después de haber eliminado sin ningún cargo de conciencia y por razones nimias a cantidad de humanos poseídos por el odio (y que, en el fondo, encarnan la corrupción y la degradación moral del país), Fernando y Alexis, el Ángel Exterminador, encuentran un perro moribundo, se estremecen con su dolor y deciden abreviarle la agonía. La escena resulta sumamente provocadora ya que los protagonistas se muestran más solidarios con el perro que con los ciudadanos de Medellín, y esto porque en aquél ven encarnadas cantidad de virtudes de las cuales éstos carecen totalmente. “El perro me miraba —apunta Fernando—. La mirada implorante de esos ojos dulces, inocentes, me acompañará mientras viva, hasta el supremo instante en que la Muerte, compasiva, decida borrarla” (2002: 77). Paradójicamente el sicario se declara incapaz de matarlo. Lo hará finalmente Fernando, quien acto seguido quiere quitarse la vida con el mismo revólver, pero Alexis, hábil, desvía el tiro y ambos caen al caño, hundiéndose “en la mierda, de mierda como ya estábamos hasta el alma”. Al día siguiente, un sicario mata a Alexis, con lo cual la vida y la visión del mundo de Fernando cambian radicalmente. Si hasta este punto pensaba todavía que en un mundo tan degradado y corrupto

¹²⁹ Los filósofos cínicos hacen una lectura original de la *Odisea*: observan que, al regresar Ulises —figura ejemplar, que admiran— a Ítaca bajo las apariencias de un mendigo, el único ser de toda la corte que lo reconoce es su perro, Argos.

como el contemporáneo había tenido sin embargo la suerte de dar con el único ser valioso, diferente, que sí valía la pena, con Alexis, a partir de la muerte de su Ángel Exterminador, la percepción que tiene del mundo se vuelve mucho más sombría y desencantada. La conciencia de la imposibilidad de escaparse a la degradación intrínseca a la condición humana se irá acentuando cada vez más hasta el final totalmente desesperanzado; sin embargo, ésta ya se encuentra en germen en la escena de la muerte del perro, “cuya almita limpia y pura se fue elevando, elevando, rumbo al cielo de los perros que es al que no entraré yo porque soy parte de la porquería humana” (2002: 78).

Sin embargo, a pesar de su carácter inocente y puro, cuando tiene que defender la verdad, el perro se muestra feroz, incorruptible, igual que los filósofos cínicos son guardianes muy estrictos de sus principios. Flexibles cuando se trata de las diversas convenciones sociales, se vuelven en cambio de una intransigencia casi sobrehumana cuando están en juego sus principios, siempre relacionados con la esencia de la vida. En lo tocante a asuntos fundamentales como la virtud, la autonomía — que implica libertad y autosuficiencia—, la libertad de expresión (*parresia*), el sabio cínico no cede en lo más mínimo, no permite jamás el compromiso.

De esta misma índole es la alta exigencia ética de Fernando Vallejo, su nula disposición para reconciliarse con el mundo corrupto y degradado del *cinismo contemporáneo*, su sed de verdad y su necesidad apremiante de decir la verdad sin rodeos ni eufemismos. A menudo malentendida y confundida con la intolerancia y el radicalismo, esta posición ética es determinante a la hora de entender la dimensión polémica de la personalidad de Fernando Vallejo, tanto en la vida literaria como en la vida cultural y política del país. En el *campo* político y en el literario, de esta posición intransigente del autor se deriva su principio — del que nunca abdica— de mantenerse alejado del poder de todo tipo, sea político o simbólico (el valor literario canónico). Según lo testimonian

cantidad de anécdotas sobre los supuestos encuentros de Diógenes con Alejandro Magno, una actitud similar frente al poder tenían los cínicos antiguos, quienes evitaban así las imposiciones o tentaciones de hacer cualquier tipo de concesión. La toma de distancia de Fernando Vallejo frente al discurso hegemónico en su dimensión política y estética se plasma de manera ejemplar en el rechazo de la figura de García Márquez. Expresado en varias ocasiones tanto en sus libros de ficción como en entrevistas o artículos de prensa, este rechazo se vuelve contundente en un virulento artículo titulado “Cursillo de orientación ideológica para García Márquez” (1998). Como el título lo indica, Fernando Vallejo empieza por criticar la atracción por el poder que, a su modo de ver, siempre sintió el Nobel colombiano:

Retratado en el periódico te he visto con Fidelito Castro, Felipito González, Cesarito Gaviria, Miguelito de la Madrid, Carlitos Andrés Pérez, Carlitos Salinas de G., Ernestico Samper. Caballeros todos a carta cabal, sin cuentas en Suiza ni con la ley, por encima de toda duda. ¿Con el Papa también? Eso sí, no sé, ya no me acuerdo, me está entrando el mal de Alzheimer (1998: 46).

Sin embargo, la crítica de Fernando Vallejo no se queda al nivel personal, ni ideológico, sino que también atañe al nivel estético, al tipo de novela cultivado por García Márquez:

¿Pero por qué te estoy contando a vos esto, tu propia vida, que vos conocés tan bien? ¿Narrándole yo, un pobre autor de primera persona, a un autor omnisciente de tercera persona su propia vida? ¿Eso no es el colmo de los colmos? No, Gabito: Es que yo soy biógrafo de vocación, escarbador de vidas ajenas, y te vengo siguiendo la pista de periódico en periódico, de país en país y de foto en foto en el curso de todos estos largos años por devoción y admiración. Tu vida me la sé al dedillo, pero ay, desde fuera, no

desde dentro porque no soy narrador de tercera persona y no leo, como vos, los pensamientos. Vos me llevás a mí en esto mucha ventaja desde que descubriste a Faulkner, la tercera persona, el hielo y el imán (1998:46).

La ironía alcanza su punto máximo en un pasaje en el cual la realidad de la Cuba de Fidel Castro se contrapone a la imagen oficial —a todas luces mentirosa— promovida por la dictadura. Esta falsa imagen y el discurso ideológico que la alimenta se asocian al tipo de discurso literario practicado por García Márquez y ya canonizado, convertido en valor “oficial” dentro del *campo* colombiano contemporáneo. Fernando Vallejo les opone la realidad del yo, contada en primera persona:

Con la erección formidable y al borde de la eyaculación entramos Jesús y yo a mi cuarto. Las cárceles a mí, por lo visto también a Jesús, me despiertan los bajos instintos, y me desencadenan una libido jesuítica, frenética, salesiana. Pero pasá, Gabito, pasá con nosotros al cuarto que vos sos novelista omnisciente de tercera persona y podés entrar donde querás y ver lo que querás y saber lo que querás, vos sos como Dios Padre o la KGB. Pasá, pasá (1998: 48).

Al final de este rápido recorrido mediante algunas calas en el pensamiento filosófico antiguo que darán luces para la interpretación de las obras seleccionadas, se puede concluir que *invalidar la moneda en curso* implica recurrir a una provocación de índole especial, jamás gratuita. Tal como se ha podido constatar en los breves comentarios de más arriba acerca de aquellos aspectos del cinismo antiguo que coinciden con el *neoquinismo* y con el perfil ético de Fernando Vallejo, la dimensión provocadora tiene sus raíces en la defensa acerba de lo que los cínicos antiguos consideraban valores auténticos, y en la condena despiadada de los falsos valores, los valores establecidos. Por otra parte, la provocación

es objetivo cardinal no sólo en su pensamiento filosófico sino también en su forma de vida, lo que confiere coherencia y “acuerdo armónico” entre palabra y acto, en el espíritu de la tradición socrática, y permite la práctica de la “parresía cínica” (Foucault, 2004: 136¹³⁰). Además, la forma de expresar este pensamiento rebelde es también insólita y merece que se le dediquen estos últimos apuntes sobre *neoquinismo*¹³¹ y *cinismo antiguo*.

2.2. La retórica (neo)quínica y la forma del pensamiento perruno

La concepción de la vida, del hombre y del mundo que se puede leer en la obra de Fernando Vallejo es a menudo implícita, cifrada en la forma. Por ejemplo en el discurso “en caída libre” (Héctor Abad Faciolince¹³²), o en la escritura de *El río del tiempo* con su forma caótica, paradójica, tormentosa, que evoca el correr de un río caudaloso del trópico, amenazando permanentemente con salirse de madre. Toda una provocación al discurso lógico, causal, determinista, derivado de la tradición platónica.

Una actitud análoga tenían los filósofos cínicos antiguos para los que la forma, a través de la cual expresaban sus ideas filosóficas era esencial e imposible de desprender del contenido de su pensamiento. Es sorprendente en ellos esta conciencia, propia más bien de literatos que de filósofos, en cuanto a la imposibilidad de considerar por separado la forma y el así llamado “fondo”. Vale la pena considerarla con más detenimiento.

Se habla a menudo de manera impropia de la “escuela” cínica, cuando en realidad el concepto de escuela está muy lejos de los verdaderos propósitos de los filósofos-perros, quienes se oponen a toda forma sistemática y definitiva que trate de enclaustrar el pensamiento, sea ella escuela, sistema filosófico o doctrina. Ni sistema, ni discurso, el

¹³⁰ Véanse también las pp.155-174 del libro de Foucault.

¹³¹ Véase la nota 2, p. 4 de este trabajo.

¹³² Ver la reseña de *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo, publicada por Héctor Abad Faciolince con el título de “El odiador amable” en la revista *El Malpensante* (2001).

cinismo antiguo es más bien la actitud vital desde la cual se ejerce una crítica al pensamiento oficial, a su contenido a la vez que a la forma en la cual se estructura. Es otra manera de corroborar, a través de la forma, el concepto de filosofía que tenían los antiguos: una filosofía práctica, no divorciada de la vida concreta del hombre, una filosofía que es a la vez una ética, le sirve al hombre para vivir mejor y para alcanzar la felicidad. La sabiduría cínica era en su mayor parte oral, circulaba como el folklore y recurría a menudo a otras formas de expresión que el lenguaje articulado: el gesto, el chiste (no verbal, de situación), la anécdota, toda clase de formas breves mixtas, en las cuales la provocación del público era clave, igual que la reacción espontánea, la réplica ingeniosa y aguda del sabio. La plaza pública (el ágora) y la calle eran los escenarios más habituales para impartir las enseñanzas cínicas. Diógenes con la linterna encendida a pleno día y buscando por los sitios más concurridos un hombre es una escena que se nos figura como el ancestro del performance de hoy, pero con un contenido filosófico.

Trataré de relacionar esta forma heterodoxa e híbrida de expresión con unos cuantos procedimientos retóricos típicos, ya que, según se verá más detalladamente en los próximos apartados, el cinismo, a la vez que desmontó toda la retórica oficial, propuso su propia retórica. Como se ha visto más arriba, un análisis que no ignore la dimensión estética tiene que saber interpretar la provocación y no debe entenderla al pie de la letra, en el sentido literal. A veces, la provocación se consigue mediante la exageración, la mirada hiperbólica. Diógenes explicaba que él actuaba como el maestro del coro que da las notas en un tono más alto para que los demás entonen a la altura adecuada¹³³. O, en otras palabras, como el caricaturista que exagera los vicios y los vuelve risibles. Una sencilla verdad que los adversarios no parecían dispuestos a reconocer. Platón atacaba insistentemente a Diógenes, echándole en cara que le encantaba el público, el espectáculo y hacer el payaso, por lo cual lo definió como

¹³³ Ver García Gual, 2007: 109.

“un Sócrates enloquecido”. En el fondo, es el mismo reproche que algunos le hacen hoy a Fernando Vallejo.

Otras veces, la provocación puede surgir de una mirada hipercrítica que, en el caso de la obra de Fernando Vallejo fue definida por Héctor Abad Faciolince con un término afortunado: “hiperrealismo”¹³⁴. Dicha visión hipercrítica procede, según la observación aguda de Bajtin, del dialogismo: la introducción de varios puntos de vista, de varias voces alternativas que socavan la verdad única del discurso oficial. En los géneros serio-cómicos de la Antigüedad, básicamente los diálogos socráticos y las sátiras menipeas existe el potencial crítico que Bajtin atribuyó como rasgo definidor al género de la novela, así como él lo entiende. Ahora bien, no sorprende que el fundador de la sátira menipea¹³⁵ como género sea precisamente un filósofo cínico: Menipo de Gadara (s. III a. C). La importancia del cinismo antiguo y del *quinismo* de todas las épocas para la literatura es un tema casi virgen, pero seguramente muy prometedor. Tanto más si se tiene en cuenta el hecho de que el cinismo esté más cercano a la literatura que cualquier otra orientación filosófica. El manejo que los cínicos hacen de la palabra sólo se puede comparar con el arte de los escritores. Maestros de los juegos de palabras, los cínicos expresan a menudo sus críticas a través de la forma, convirtiendo la filosofía en arte. Como ejemplo se podría recordar cualquiera de los silogismos de Diógenes¹³⁶: si uno se fija estrictamente

¹³⁴ El término aparece en la reseña ya citada en la nota 132, p. 159 de este trabajo.

¹³⁵ La sátira menipea de Menipo de Gadara (filósofo cínico, s. III a. C.), junto al diálogo socrático —más antiguo—, están en el origen de los géneros “serio-cómicos”, cuya influencia esencial en la novela polifónica moderna fue analizada por Bajtin en “El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski” (1986b: 144-252).

¹³⁶ Según demuestra R. Bracht Branham en el artículo ya citado, los silogismos formales que Diógenes Laercio atribuye a Diógenes de Sinope son paródicos. Comentando un famoso silogismo cínico, Bracht Branham afirma: “El empleo de la forma silogística permite a Diógenes invocar la autoridad de la razón y parodiar sus procedimientos en un solo gesto. Desde luego que una parodia no pertenece al mismo tipo (o género) que su modelo. Una parodia de un silogismo ya no es un silogismo, como la parodia de una tragedia no es una tragedia. No creo que Diógenes ofrezca tales silogismos como argumentos serios, sino como ejemplos paródicos de la clase de razonamiento que otros filósofos toman en serio, y de los que él se mofa constantemente. [...] El punto de la parodia radica más bien en el acusado contraste entre los mecanismos formales de la

en el contenido, no logra completar el sentido, ni conectarlo con la fuerte personalidad del filósofo-perro. Sin embargo, la crítica y el sentido no se encuentran a este nivel, sino al nivel de la forma: se trata de una burla de determinado tipo de razonamiento, el lógico, que Diógenes desenmascara como mera retórica, discurso interesado más bien en justificar y argumentar según todas las reglas del arte que en la auténtica búsqueda de la verdad.

Antes de considerar el texto de las autoficciones, para redondear las reflexiones anteriores, apuntaré aquí unas conclusiones parciales.

Hoy día, en la contemporaneidad, se hacen notar siempre con más pregnancia un desprecio y una renuncia a la gran cultura, a la Cultura con mayúscula. La época es mayoritariamente *cínica*, como afirma Peter Sloterdijk, la doble moral e incluso cabría decir que la moral perversa son la norma. Al emprenderse este tipo de crítica en contra de la gran cultura lo más común es que se tome el camino fácil del arte *light*, de consumo. Pero a veces, contadas veces, esta crítica surge —auténtica y tajante como un cristal— desde una posición mucho más reflexiva, hipercrítica, minoritaria y claramente no consumista. Es el caso de la prosa de Fernando Vallejo y de lo que Peter Sloterdijk llamó *neoquinismo*: el resurgimiento en nuestra época del cinismo antiguo, bien diferente del *cinismo contemporáneo*. Obviamente, por las enormes diferencias de contexto sociocultural, el *neoquinismo* no podría ser idéntico al cinismo antiguo. El desencanto o la desesperanza¹³⁷ que a menudo acompañan al *neoquinismo* de nuestra época dan fe de la contaminación, hasta cierto punto, de esta posición minoritaria por la mayoritaria, del *cinismo contemporáneo*. En el prólogo a su estudio titulado *La secta del perro* y seguido por el fragmento que se refiere a los cínicos del libro de Diógenes

razón y las paradójicas conclusiones cínicas a las que sirven. En el proceso, los instrumentos de la razón se vuelven contra ellos mismos en una burla del método silogístico. El objeto del chiste es su propia forma” (Branham, R. B., Goulet-Cazé, M.-O., 2000: 127).

¹³⁷ Este aspecto importante de la *toma de posición* de Fernando Vallejo se estudiará en el Capítulo IV.

Laercio, Carlos García Gual formulaba varias preguntas que todavía están sin contestar: en la posmodernidad, cuya característica más notoria es la ausencia de valores firmes, ¿será posible todavía invertir los valores a la manera de los antiguos cínicos?; con la falta de principios imperante en el mundo actual, la permisibilidad y la tolerancia que se volvieron norma, ¿todavía es posible escandalizar o bien esta sociedad gris con su anomia acalla a todo provocador o rebelde? La obra de Fernando Vallejo da su respuesta también a esta pregunta. Seguramente, el *neoquinismo*, frente al sano cinismo antiguo, es más bajo de tono y más resignado, ligeramente contaminado por la posición mayoritaria, dominante, que ha alcanzado el *cinismo contemporáneo*, y por eso mismo se ve expuesto a la desesperanza más profunda. Se podría recordar en este sentido la escena del perro, analizada más arriba¹³⁸, destacando esta vez el comentario del narrador-protagonista sobre la pureza absoluta del animal, inalcanzable para el ser humano:

La detonación sonó sorda, amortiguada por el cuerpo del animal, cuya almita limpia y pura se fue elevando, elevando rumbo al cielo de los perros que es al que no entraré yo porque soy parte de la porquería humana (1994: 78).

Por el mero hecho de vivir en la sociedad contemporánea, ser parte de la así llamada “civilización” y usar la palabra, el hombre es manchado por la mentira y el compromiso y de esta condición no se salva por completo ni siquiera un ser excepcional, dotado con la lucidez, el sentido crítico y la honestidad de un *neoquínico* como el narrador-protagonista de las autoficciones de Fernando Vallejo. En un mundo completamente degradado, en la ausencia total de valores genuinos, resulta imposible distanciarse netamente de la posición ética mayoritaria del *cinismo contemporáneo*, cuya ley de la sobrevivencia es aceptar el compromiso

¹³⁸ Véanse las pp. 155-156 de este trabajo.

cómplice. Esta conciencia, evidenciada en la evaluación crítica de la propia posición como uno de los seres humanos, aparece en numerosos pasajes de varios libros de Fernando Vallejo. Por ejemplo, en el cuarto tomo de *El río del tiempo*:

Perdón a las pobres ratas por la peste humana. Perdón a los gallinazos, al vultur latino que limpia las Galias de los estragos de César, y los campos de Colombia del partido liberal y el conservador (2002: 548).

En *El desbarrancadero*, después de desahogarse diciendo que “Dios no existe, este Papa es un cerdo y Colombia un matadero” (2008: 124), el narrador pide disculpas:

Hermanos cerdos, cochinitos, marranitos: perdón por mi comparación con la alimaña vaticana (2008: 124).

En este mismo libro, reaparecen también las ratas, animales despreciados en la sociedad contemporánea, cuya dignidad rescata Fernando Vallejo de manera muy parecida a la reivindicación del perro asumida por los cínicos antiguos. Esta vez se individualiza a las ratas, mientras a la humanidad se le aplica el tratamiento contrario, la animalización o la deshumanización:

Y cierta noche [...] una que se distinguía por lo cariñosa, Maruquita, que se sube, para quedar a mi altura, a la base de hormigón armado sobre la que descansaba Sam, y que se pone a lamerme la mejilla. —¡Ay Maruquita, qué loca que sos! ¿No te da miedo de que te infecten los humanos? (2008: 149).

La visión de las ratas —inocentes, puras, igual que el perro de la escena anterior— contrasta fuertemente con la suciedad y la corrupción moral de la humanidad:

[...] de los humildes socavones del subsuelo van surgiendo mis hermanas las ratas que vienen a olfatearme, a lamerme con sus lengüitas húmedas, y en el hálito de sus respiraciones pausadas siento el don de sus almas. Nos amamos, gústele o no le guste a este Papa. A esta travestida polaca y sus esbirros del Opus Dei y de la Compañía de Jesús, que Nuestro Señor Satanás acoja sin dilaciones en su caldero hirviendo. ¡O qué! ¿Va a dejar este Diablo idiota que se nos vaya impune a cantar al cielo semejante pandilla internacional de mafiosos? (2008: 176)

Considerar a las ratas —a pesar de su mala fama, tanto en la conciencia común de la gente como en la tradición literaria— sus "hermanas", llenas de ternura, humanizándolas, es *invalidar la moneda en curso*. El “monedero falso” es en este caso un *neoquínico*, que aspira a resuscitar el *quinismo* antiguo, sano y enérgico, a la vez que acepta con desencanto y cierta dosis de resignación la situación del hombre lúcido de hoy en día. Atrapado por la lógica del *cinismo contemporáneo*, relativamente impotente ante la degradación y la corrupción del presente, el *neoquínico* ve muy limitado su campo de acción.

3. Pacto autoficcional y provocación en *El río del tiempo*

Teniendo en cuenta que en las diversas actitudes que se ostentan en las autoficciones de Fernando Vallejo seleccionadas en este capítulo se descubren rasgos *neoquínicos*, convendría empezar por poner en conexión la autoficción, entendida en el sentido definido en este trabajo, con la tradición del pensamiento *quínico*. Como se ha visto en el capítulo dedicado al pacto autoficcional, la autoficción, en el sentido que interesa aquí, es un género crítico y anticanónico por esencia. Si se acepta la definición bajtiniana de la novela¹³⁹ (como género caracterizado en primer lugar por el espíritu crítico y autocrítico, cuyo criticismo genérico imposibilita la fijación de unos rasgos temáticos o formales —sean composicionales o estructurales—), la autoficción podría ser vista como una de las más recientes manifestaciones de este espíritu novelesco, al que Bajtin sitúa a continuación de la larga tradición de los géneros “serio-cómicos”. Al origen de éstos, según Bajtin, estarían varios géneros de la Antigüedad, muy diferentes entre sí, pero que comparten un rasgo esencial: son dialógicos, es decir conciben la verdad como una búsqueda a través de la confrontación de varios puntos de vista, voces que dialogan. Entre los géneros “serio-cómicos”, Bajtin destaca sobre todo los *diálogos socráticos* y las *sátiras menipeas*.

Resulta interesante observar que en los mismos orígenes de aquella gran tradición literaria que desemboca en el género de la novela, tal como lo entiende Bajtin, se encuentre un filósofo cínico: Menipo de Gadara (s. III a. C.), autor de estas obras dialógicas que llamaron la atención del crítico ruso, las sátiras menipeas. Por lo tanto no es descabellado pensar que este tipo de novela, dialógica, crítica con la verdad oficial y autocrítica con sus propios rasgos genéricos, en cuya línea se podría incluir también la autoficción como una de las últimas

¹³⁹ Ver *Problemas literarios y estéticos* (1986a) y en especial “La épica y la novela (sobre una metodología de investigación de la novela)”, pp. 513-554.

metamorfosis del género, tenga raíces también en el pensamiento *quínico*, subversivo por definición frente a las verdades y a los valores reconocidos y avalados por el poder. Un espíritu provocador de la misma índole se encuentra tanto en el pensamiento *(neo)quínico*, como en la tradición de la literatura dialógica, que cuestiona la verdad única, eterna, oficial, subvirtiendo los valores aceptados en el campo ético y político, o en el campo de la literatura. En el caso del género de la autoficción, igual que en el del pensamiento *quínico*, el efecto provocador, debido a una posición heterodoxa frente a las ideologías oficiales, tiene raíces en el rescate de la subjetividad del individuo. Al tratar del significado cultural de la autoficción, en el segundo capítulo, he analizado ya la respuesta que este género le da al género novelesco amenazado por el peligro de volverse abstracto, idealista, y de convertirse así en un instrumento ideológico más. La autoficción reacciona críticamente ante esta realidad, en el espíritu de la “revuelta íntima” analizada por Kristeva, mostrando interés por sondear el potencial secreto del yo, este mundo que se escapa del control y dominio de las diferentes ideologías sociales y al que la ideología dominante trata de censurar e incluso de aniquilar. Quizás la peculiaridad más llamativa de la reflexión *quínica* resulta precisamente de su intención de reivindicar la dimensión subjetiva del hombre, su potencial como individuo, como sujeto pensante y no como miembro de una colectividad. Por esta misma razón el *quinismo* es la única filosofía de la Antigüedad clásica que mantiene una relación íntima con la literatura y con el uso literario de la palabra; por ende, con la retórica¹⁴⁰. Ahora bien, esta afirmación puede desorientar a quien identifique a los cínicos antiguos precisamente con lo antirretórico, con el rechazo de la teoría a favor de la práctica y con el desprecio de la letra escrita, considerada muerta, abandonada por el espíritu. La paradoja —muchas veces aparente, como en este caso— acompaña a los cínicos antiguos en todas sus acciones. Aparecen como antirretóricos, pues desmontan todas las

¹⁴⁰ Para un tratamiento detallado del tema ver Branham, 2000.

retóricas ajenas y muestran los “trapos sucios”, pero son excelentes conocedores de la retórica. Los cínicos inventan una propia que abarca también varios códigos no lingüísticos, una retórica única, sin ninguna deuda con las demás, a la que dominan hasta tal punto que superan el nivel de la imitación y alcanzan así el nivel de la creación, del arte.

Ahora bien, se sabe que la mera demostración de virtuosismo formal queda excluida en el caso de los cínicos antiguos. Cabría entonces preguntarse qué sentido tenía desmontar las antiguas retóricas con el fin de proponer otra retórica propia. Para una filosofía cuyo valor central es la libertad —en especial, la libertad de expresión (*parresia*)—, la singularidad del individuo, siempre amenazada en la sociedad, es una causa y una inquietud constantes. Y la palabra en todo su espesor, tal como se encuentra en la literatura, es el instrumento idóneo para expresar la unicidad y la particularidad del sujeto. La palabra usada según la retórica específica de los cínicos antiguos actúa como un filtro a través del cual, a la vez que el pensamiento, penetra en la escritura la conciencia individual, la subjetividad vista *desde dentro*, teñida de matices y sutilezas no exploradas aún: rasgo de sorprendente modernidad.

A la retórica inventada se le debe el acceso a un territorio negado a las demás escuelas u orientaciones filosóficas de la misma época, que optan por otro tipo de expresión, por otra retórica. Que el descubrimiento de la palabra empleada con arte y originalidad no sea sino la otra cara del proceso de construcción del yo se deduce de muchas célebres autobiografías de escritores, donde, en última instancia, se puede leer la historia de cómo surge el yo auténtico a través de la escritura, de la experiencia de escribir, durante el proceso de apropiación y recreación de la palabra; de cómo ese yo, al romper falsas retóricas ajenas, va abriéndose paso y filtrándose, al principio con timidez, por los intersticios del texto¹⁴¹. Desde este punto de vista, la importancia del legado cínico

¹⁴¹ Ver, en este sentido, el texto clásico de la autobiografía de Jean-Paul Sartre titulada, precisamente, *Las palabras* (1966) y, en la literatura española contemporánea, la

hoy es inconmensurable. Al practicar una filosofía del sujeto, los cínicos antiguos trascienden su época: se convierten en una suerte de vanguardia de la Antigüedad. Una vanguardia, además, que no erró el camino, como la de principios del siglo XX, ya que para los cínicos degenerar en algún planteamiento formal quedaba excluido por el mismo corpus de sus convicciones básicas.

La trayectoria literaria de Fernando Vallejo empieza, precisamente, con una detenida reflexión sobre la palabra y sus posibilidades expresivas en la literatura (en *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, 1983). Desde sus comienzos, el escritor siente que el género “manido” y “muerto” (1998: 666)¹⁴² de la novela no permite la plasmación de una verdad individual, de una voz propia, lo cual explica sus tanteos con el género biográfico en busca de una alternativa al género novelístico (en *Barba-Jacob. El mensajero*, 1984, biografía del poeta antioqueño, y en *Almas en pena, chapolas negras*, 1995, biografía de José Asunción Silva). Pero pronto el género de la biografía lo desengañará igualmente porque, si bien permite la reflexión directa y sincera en el proceso de recreación del yo evocado, las posibilidades expresivas que ofrece son sumamente limitadas. Le falta la dimensión estética, por lo cual, irremediablemente, no pasa de ser un género menor que condena al autor a un ingrato papel secundario. En la biografía, recordemos, Fernando Vallejo constata que “el escritor es como un portero que deja o no deja entrar gente, que abre y cierra comillas”¹⁴³. Y entonces vuelve a la novela, a la que reconoce como el gran género, pero la reinventa de acuerdo con su propio mensaje, con su propia evaluación del mundo, con el yo único que se propone plasmar.

autobiografía de Juan Goytisolo, en dos tomos, que impactó por su calidad y su sinceridad: *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de taifa* (1986). Estos títulos no son menos significativos: el segundo alude a la pulverización de la totalidad amparada en retóricas ajenas, fenómeno que permite el surgimiento de la subjetividad, de la conciencia particular del yo.

¹⁴² De aquí en adelante, siempre que aparezcan únicamente los números de página entre paréntesis estaremos haciendo referencia a la edición de 1998 de Alfaguara de *El río del tiempo*.

¹⁴³ Ver la nota 83, p. 105 de este trabajo.

El resultado es este género híbrido que recibió el nombre de autoficción¹⁴⁴.

Para recordar aquí brevemente, el pacto autobiográfico implica la simultaneidad de dos pactos de lectura contradictorios, el ficcional —que implica todo texto artístico— y el autobiográfico, basado en la autenticidad y la sinceridad, que sólo pueden darse a condición de una identidad absoluta entre el protagonista, el narrador y el autor. De los dos pactos, el que aparece en primer plano, enfatizado, es, obviamente, el de autenticidad y sinceridad, lo cual explica los extravíos del lector poco avisado o con insuficientes conocimientos literarios. Si un lector de este tipo lee en las obras de Fernando Vallejo sólo lo “subrayado”, ignorando lo implícito, acaba por recibirlas como si se tratara de textos no literarios. No menor es el error contrario, responsable del despiste de buena parte de la crítica deconstruccionista, reducida a un planteamiento formal cuando sólo reconoce en una autoficción el pacto ficcional, argumentando que toda experiencia humana, una vez puesta sobre el papel, se transforma en ficción. Semejante visión es cierta, en parte, pero, sin duda, su éxito en la época posmoderna se debe frecuentemente al hecho de que, llevada al extremo, resulta cómoda en exceso, si no reduccionista. Incluso se muestra poco operativa, sobre todo cuando se trata, como en este trabajo, de textos que problematizan e indagan la relación de la literatura con la verdad.

En el caso particular de las autoficciones de Fernando Vallejo, tales enfoques dejarían de lado precisamente la particularidad de la *apuesta* del autor en el *campo* de la novela colombiana contemporánea, que reside precisamente en el “contrato de lectura”: las obras se le proponen al lector como ficciones, en el sentido más amplio de la palabra, pero el vínculo que la ficción guarda con la verdad en las autoficciones de Fernando Vallejo se problematiza, lo que permite que se juegue

¹⁴⁴ A este asunto se le dedicó el primer capítulo, donde se exploran las características y las implicaciones de este nuevo pacto narrativo que se le propone al lector.

constantemente con los límites de la ficción. La autoficción que interesa aquí no se limita a cumplir con los requisitos formales de los dos pactos antitéticos y simultáneos ya mencionados, sino que nace en el espacio de tensión que se crea entre ambos pactos constantemente enfrentados: un espacio que fuerza los límites de la ficción y en el cual se problematiza su relación con la verdad. Por esta razón, el problema de cómo leer adquiere una importancia particular, lo cual requiere, a la hora de la interpretación, un enfoque de la autoficción que tenga en cuenta la relevancia del aspecto pragmático¹⁴⁵.

Conviene entonces poner en relación un género inconcebible sin la otredad —como hemos visto que es la autoficción por la que opta Fernando Vallejo— con un pensamiento para el cual el otro es igualmente esencial: el *quinismo*. Es evidente que no puede haber destrucción de tópicos, ni inversión de valores, ni desenmascaramiento de retóricas sin tener en cuenta la presencia del otro, pues con éste se relacionan siempre los lugares comunes, que son una referencia ineludible para que se produzca el efecto de sentido. La provocación —que desempeña un papel principal tanto en la estética *quínica* como en las autoficciones de Fernando Vallejo— es totalmente inconcebible y sería del todo incomprensible dentro de los límites de un texto que no contuviera al interlocutor y su código de valores, ya que, obviamente, al autor no tiene por qué escandalizarlo su propio pensamiento. El lector —se entiende, activo— es quien aporta el contexto relevante, implícito pero “suprimido”, no actualizado en el texto. Sin la colaboración del lector, que completa el sentido, no pueden surtir efecto ni la provocación ni el humor auténtico. De ahí, el carácter entimemático¹⁴⁶ de las anécdotas de Diógenes, quien

¹⁴⁵ Ver también al respecto la posición de José María Pozuelo Yvancos y las reflexiones de Bajtin en torno al concepto de *cronotopo externo real* comentadas en el primer apartado del Capítulo I.

¹⁴⁶ El *entimema* o *silogismo retórico* es el silogismo del que se ha suprimido o bien una premisa o bien la conclusión. Es el interlocutor quien tiene que aportar lo omitido con base en el marco social que comparten el creador y el receptor, y donde suele estar la clave de la tácita supresión de la norma violada. Ver Branham, 2000.

siempre se cuidó de invadir el espacio ajeno y de monopolizarlo para la construcción de su yo. La singularidad de una construcción del yo toma relieve y se puede apreciar sólo por contraste con el otro, aunque el respeto por éste no se declare, sino que, más bien, esté hondamente inscrito en la forma del texto. La dimensión estética del texto es solidaria con la presencia implícita del otro. Refiriéndose a Flaubert en su conocido ensayo (2006)¹⁴⁷, Mario Vargas Llosa llegaba a la conclusión de que el artista al que el otro le importa realmente en su individualidad elabora una estética sutil, a menudo “incómoda” y molesta, siempre a contrapelo de toda falsa ideología. Es también el caso de Fernando Vallejo, a pesar de o, mejor dicho, precisamente gracias a las provocaciones que suele infligir al lector. Insultar al lector¹⁴⁸ es tener mucho más en cuenta su individualidad —y estimular su desarrollo— que tratar, mediante el discurso, de persuadirlo, de ilusionarlo; es decir, en última instancia, de manipularlo, de aniquilar la singularidad y particularidad del otro en provecho de la propia. Después del fracaso de todas las ideologías libertarias, parece que la única liberación posible podría venir de un retorno a las fuerzas creadoras y regeneradoras del yo, de la individualidad¹⁴⁹. Sería ésta una explicación tentativa del auge que han conocido los distintos tipos de “autoescritura” en la literatura contemporánea.

¹⁴⁷ En el penúltimo capítulo —“Bertolt Brecht y Flaubert o la paradoja”— de *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Mario Vargas Llosa muestra, contraponiendo la obra de Flaubert a la de Brecht, cómo la forma puede contradecir la ideología manifiesta del autor, de manera que un elitista como Flaubert escribe una literatura reverente con el lector, una literatura para la que el otro cuenta realmente, mientras que un declarado defensor del pueblo como Brecht alecciona al lector como si éste no hubiera alcanzado la mayoría de edad.

¹⁴⁸ Ver también sobre este tema las citas y los comentarios de las pp. 247-248 de este estudio.

¹⁴⁹ Es el punto de vista que conforma la etapa más reciente de la obra de Julia Kristeva, constituida por las obras publicadas en las últimas dos décadas, donde, sin abandonar la perspectiva cultural, la autora presta especial atención a las fuerzas del individuo. Ver al respecto el capítulo dedicado a Julia Kristeva en el libro de Hélène Pouliquen, *Dos genios femeninos. Simone de Beauvoir y Julia Kristeva. Literatura y libertad* (2009).

A estas alturas convendría considerar con más detenimiento el nivel textual de las obras seleccionadas, con el propósito de analizar la provocación implícita en el pacto autoficcional, señalando las coincidencias con la provocación *(neo)química*. Lo haré mediante unas cuantas calas en el ciclo *El río del tiempo* porque, dentro de toda la obra de Fernando Vallejo, quizás sea allí donde mejor —y, además, en la mejor tradición de la retórica *química*— se ponen de manifiesto las etapas de la construcción del yo según las leyes internas de la autoficción. Frente a las obras maestras que les han seguido —*La Virgen de los sicarios* (1994) y *El desbarrancadero* (2001)—, los cinco libros que integran el ciclo *El río del tiempo* corresponden todavía a una etapa de búsqueda estética, perceptible en el carácter muy abierto del texto. Demasiado abierto, según el propio Fernando Vallejo, que hoy no considera muy logrado *El río del tiempo* como conjunto: “... son novelas con una apertura total [...], no tienen una historia clara ni un final claro, tienen muchas historias pero no una historia”. Como origen de su descontento con dicho ciclo, el autor señala el distanciamiento como elemento clave: “Empecé muy bien con *Los días azules* y *El fuego secreto*, pero a medida que me acercaba al presente se acortaba la distancia a la que me encontraba del momento de la narración”¹⁵⁰.

Por lo tanto, el distanciamiento es precisamente el criterio que marca la diferencia de género entre la autoficción y la autobiografía. Desde este punto de vista, la autoficción podría definirse como una autobiografía en la cual, a pesar de o paralelamente a la identidad entre el autor y el narrador-protagonista, se da también la *extraposición* del *autor-creador* respecto del universo creado, fenómeno imprescindible para que un texto alcance el nivel estético, tenga una *forma* en el sentido de Bajtin¹⁵¹. Dentro del ciclo, el volumen que más descontenta a Fernando Vallejo —hasta tal punto que lo determina a publicar *El don de la vida*

¹⁵⁰En la entrevista citada. Ver nota 83, p. 105 de este estudio.

¹⁵¹ Ver el capítulo “Autor y personaje en la actividad estética”, en Bajtin, 1999, pp. 13-190.

(2010), con el que rompe su pacto de silencio definitivo y se propone escribir lo que *Entre fantasmas* no pudo ser: un gran libro sobre la vejez— es, obviamente, el último, en el cual el distanciamiento es mínimo. Poco después, ya en *La Virgen de los sicarios*, la extrema apertura cede terreno a una forma mejor definida. El enfoque se precisa, se restringe el campo y la apuesta gana nitidez: el género de la autoficción queda perfectamente deslindado. El rechazo de la novela como género ya no se sitúa a nivel del contenido, como en el último volumen de *El río del tiempo*; esta vez, el triunfo de la autoficción queda hondamente registrado en la forma que se ha venido forjando.

La construcción del yo del protagonista, quien al final del ciclo todavía está buscando su camino, se acompaña de las vicisitudes de la escritura en busca de la forma más idónea para expresar al autor-narrador-protagonista en todas sus dimensiones. Ambos procesos se perciben claramente en lugares clave del texto donde quedan más visibles las etapas, los cambios en el proceso de construcción de una toma de posición ético-estética ante el mundo; es decir, de invención de un yo que es, al mismo tiempo, una mirada y un modo de vivir. En esos lugares privilegiados para la creación de sentido que son el comienzo y el final de la obra se plantea —y, correlativamente, se cierra— el pacto narrativo. Esto se nota con más evidencia aún en obras como las elegidas para el presente análisis, donde la provocación desempeña un papel esencial; por lo tanto, también la manera como el texto rompe el silencio. Me fijaré, por consiguiente, sobre todo en los comienzos y los correlacionaré con los finales de cada volumen, para destacar cómo, precisamente allí donde la literatura canónica suele concentrar tópicos y convenciones literarias heredadas, Fernando Vallejo desmonta lugares comunes de toda índole e inventa una retórica.

Sin detenerme en el análisis de *Los días azules*, apertura del ciclo, apuntaré, aunque sea de manera somera, el gesto de ruptura, de rebelión del niño en nombre de su singularidad con el cual comienza el libro:

“¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! —irrumpe el texto—. La cabeza del niño, mi cabeza, rebotaba contra el embaldosado duro y frío del patio, contra la vasta tierra, el mundo, inmensa caja de resonancia de mi furia” (25). Aquí hay, desde luego, una protesta, pero todavía no se ha llegado a la provocación, que implica una presencia mejor definida del otro, y su interpelación. En este primer volumen, dedicado a la niñez, la otredad está desenfocada, no pasa de ser un mero y vago telón de fondo: “la vasta tierra”. Habrá que “matar al niño” para que la protesta se vuelva provocación, para que el yo triunfe y el otro se estrelle de cabeza contra lo que le parece incomprensible e inaceptable —si no en el mundo de la vida, por lo menos en el mundo autónomo de la obra—. Esto ocurrirá en el siguiente volumen, *El fuego secreto*, que corresponde a la etapa de la adolescencia, cuando el protagonista descubre su homosexualidad. El descubrimiento, más que un significado biológico, tiene un significado cultural, ya que el narrador-protagonista de este volumen se deshace de la identidad heredada, imitada de los mayores, y a la vez de todo lo ingenuo y convencional, para forjarse una identidad propia, libremente elegida.

Sin embargo, antes de pasar al tomo siguiente, quisiera señalar que su pronunciado carácter autobiográfico podría dificultar una recepción adecuada por el lector que, al no tomar en consideración la dimensión simbólica del lenguaje, confunda el pacto narrativo que se le propone con un pacto realista. Así, el cierre del libro es sin duda una metáfora de “lo que el viento (o el río) se llevó”: toda la familia reunida y feliz, sujetando las puntas del gigantesco globo navideño que el niño Fernando, por fin y como por arte de magia ha logrado capturar, y que todos están a punto de alzar nuevamente. El lector que haya captado el tono nostálgico que impregna todo el volumen no tendrá dificultad en leer, en esta escena final, una imagen simbólica imposible de confundir con el típico *happy end*.

3.1. Hacer de la propia vida una obra de arte. Modelo para desarmar modelos

“Tomar como modelo la vida de los dioses” (Onfray 2004: 74), recomendaba Diógenes en palabras aparentemente piadosas pero que encerraban, en su ambigüedad, una potente carga subversiva. En realidad, el filósofo quería decir que cada uno debería vivir como si fuera un dios: libre, autónomo, convencido de que no hay ningún valor superior ajeno a la propia existencia. No dejarse esclavizar, hacer de la vida un fin en sí y sustraerla de todo compromiso con los distintos deberes o imperativos categóricos religiosos y civiles es, indudablemente, un acto de subversión. Y lo es más cuando se le suma el voluntarismo estético, puesto que, convertida en obra de arte, sacada de la esfera de lo material, de lo útil y de lo caduco, la vida se libera, se vuelve autónoma, sagrada. Única meta para llegar a la cual vale la pena el esfuerzo humano. Fernando Vallejo mismo es un excelente ejemplo de existencia asumida de esta manera aparte de los personajes que en varios de sus libros se dedican sencillamente a vivir, pero haciendo de la vida una verdadera obra de arte. Fernando Vallejo hace suya la estrategia subversiva —sutil y compleja— de los cínicos antiguos, que consiste no sólo en bajar de su pedestal a la trascendencia sino también en interiorizarla, en romper sus ataduras seculares con el poder y la ciudad para conectarla con las fuerzas secretas del individuo. En el caso de Fernando Vallejo como en el de los cínicos de la Antigüedad, este comportamiento tiene como origen la conciencia de que una trascendencia que se concibe por encima y por fuera del individuo es peligrosa y dañina: sacrifica al ser humano en aras de una idea, un principio moral o una convención, transformando en instrumento lo que debería ser meta¹⁵².

¹⁵² Por esta razón, para Diógenes lo terrible de la historia de Edipo no es el incesto sino la mutilación del ser humano por una convención, “por semejante bagatela”. Igualmente, los cínicos antiguos consideran que Prometeo es un antihéroe mientras que el modelo de hombre es Hércules, emblema de la voluntad y de la autonomía de quien construye

Todas estas características se reúnen en el personaje *neoquínico* que irrumpe en escena al comienzo de *El fuego secreto*, el segundo volumen de *El río del tiempo*:

‘¡Mierda!’, dijo la Marquesa, poniendo las tetas sobre la mesa. ‘Con quién peleo, si sólo maricas veo...’. Echó una mirada en torno, por el cafetín abyecto, y sus ojos se detuvieron en mí. Yo solté la gran carcajada: era el personaje más extraordinario que había visto en mi vida” (173).

En este comienzo explosivo, el “incendio” es simbólico y lo que lo provoca es la palabra proferida para “escandalizar”, en el sentido del famoso *épater le bourgeois*, para burlarse de todas las opiniones “biempensantes” y de todos los lugares comunes, incluidos —por supuesto— los literarios, mediante la creación del extravagante personaje al que se le da el nombre paródico de “Marquesa de Yolombó”. Hernando Aguilar, homosexual cincuentón o sesentón, libertino e iconoclasta, alias la nueva “Marquesa”, encarna la burla radical de todos los ideales humanos representados, de manera algo esquemática, por la Marquesa de Yolombó, protagonista de la novela homónima de Tomás Carrasquilla (1926).

La heroína de Carrasquilla reunía las cualidades de dos modelos diferentes de mujer propuestos como ejemplares: la mujer religiosa y monárquica —el ideal conservador— y la mujer libre, bondadosa, generosa, intachable desde el punto de vista moral y, además, sin prejuicios —el ideal humanista—. Es ésta la que trata de librarse de las convenciones y restricciones de una sociedad retrasada, patriarcal, machista como lo era la antioqueña del siglo XVIII; pero lo hace sin provocar en ningún momento, esforzándose siempre por guardar las formas del comportamiento cristiano, humilde, casto. Con cierta

su individualidad como una obra de arte y no como una imitación servil. Ver “Breve teoría del escándalo” en Onfray (2004: 130 y sgts.).

ingenuidad, si se lo mira con los ojos de nuestro tiempo¹⁵³. El pensamiento de Carrasquilla respecto al papel de la mujer en la sociedad de su época es sólo aparentemente progresista; en realidad se podría calificar más bien de pseudoliberador. Su modelo de personaje femenino —al que imagina libre de asumir también trabajos tradicionalmente exclusivos del hombre con tal de que siga cumpliendo con los “deberes” de la mujer— se inscribiría en la línea del ideal femenino moderno, ilustrado, pero todavía con algunos rezagos del ideal cristiano. Se trata de la mujer liberada de las imposiciones cristianas —hasta cierto punto— pero sujeta a los deberes laicos de buena hija, buena esposa, buena madre, etc., con lo cual, en nombre de otros principios, vuelve a estar al servicio de la sociedad, de la familia, de los demás: su liberación real no se produce.

Como variante paródica, el personaje de Fernando Vallejo, esta segunda Marquesa, con pene, que se sitúa en el polo opuesto de la primera, la recuerda mediante una serie de coincidencias que hacen que las dos compartan ciertas actitudes y ciertos rasgos de carácter, aunque éstos se deban a causas totalmente dispares. No menos fuerte personalidad tiene la nueva Marquesa, que ya en su primera e impetuosa aparición se lanza a criticar la misma Antioquia retrógrada, conservadora, chismosa e intolerante contra la cual se había rebelado dos siglos antes la heroína de Carrasquilla. Por supuesto, lo hace de manera muy diferente: la Marquesa de Fernando Vallejo no tiene pelos en la lengua y no sólo no se empeña en guardar las formas sino que, al contrario, le encanta provocar, burlándose y pasando por encima de todos los preceptos cristianos o humanistas por igual. ¿Se trata de generosidad, espíritu democrático, altruismo, tolerancia en el sentido de rechazar el clasismo y el racismo? Sí, pero a su manera: igual que Fernando, Chucho Lopera, Santa Isabel y las demás figuras memorables de homosexuales de la novela, la Marquesa piensa que las “bellezas”, independientemente

¹⁵³ Ver el prólogo de Mejía Duque en Carrasquilla (1984).

de su procedencia social, son de todos y de cada uno cuando se las necesita, porque el amor —el único realmente posible— es libre, sin compromiso, pasional, carnal y fugaz, igual que la felicidad. A la ingenuidad y a la castidad encarnadas por la Marquesa de Carrasquilla, la Marquesa vallejana les opone la sensualidad del amor carnal, desnudo del ropaje idealizante. El narrador-protagonista lo cuenta, rompiendo los tópicos de la literatura regionalista, por ejemplo, al describir a Lucas, el amante de la Marquesa, como un muchacho “de una insolente belleza que realzaba la más absoluta *estupidez*” (énfasis mío, 173).

Un término negativo sustituye de improviso el término positivo siempre presente en la estructura consagrada, tradicional: la variación marca el cambio de la jerarquía valorativa en el universo de ambas Marquesas. En el mundo de la segunda Marquesa de Yolombó, el amor-pasión —ocasional, carnal, infiel, no sujeto a ningún deber, libre y sensual— está positivamente connotado, por lo cual “la más absoluta estupidez” del amante deja de ser un inconveniente, como lo era en épocas pasadas, y se transforma en valiosa ventaja, ya que favorece el tipo de amor valorado según la axiología del libro. ¿Se trata de ser útil a la sociedad, ser responsable, cumplir con el deber? Aquí las dos Marquesas divergen totalmente. Como única respuesta a todas estas preguntas, la Marquesa de nuestros días, feliz con su amante en las idílicas playas de San Andrés, se corta las venas y se adentra en el mar. Y, como explicación de su suicidio, el narrador apenas apunta un escueto comentario: “abrumado por la belleza del amor y la fealdad de los números”¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Sabemos por el narrador que, de día, la Marquesa era contador público; pero, desde luego, ante el lector, el personaje no aparece como un individuo que le presta servicio alguno a la sociedad, sino uno que se rebela mediante la burla.

3.2. El poder subversivo de la anécdota: la *vía corta* y el *neoquinismo* de Fernando Vallejo

La renuncia de Fernando Vallejo al esquema narrativo tradicional implica a menudo la opción por las anécdotas hilvanadas aparentemente al azar, que reemplazan el hilo conductor de la trama. Lo que confiere coherencia y cohesión al libro ya no es, en este caso, el argumento sino la axiología del narrador-protagonista. El recurso a numerosas anécdotas que confieren a las autoficciones un pronunciado carácter digresivo es una modalidad de privilegiar la voz del narrador frente a la figura del protagonista, de quitarle protagonismo al héroe de la intriga para otorgárselo al protagonista de la enunciación.

Decía Fernando Vallejo en la entrevista ya citada que en los volúmenes de *El río del tiempo* hay “muchas historias, pero no una historia”. Vuelvo a esta afirmación para analizarla desde otro punto de vista, poniendo en relación las numerosas historias breves incluidas en las autoficciones que integran el ciclo *El río del tiempo* con la tradición de las anécdotas de los cínicos antiguos. La anécdota (*chreia*) fue la forma en que los sucesores transmitieron la sabiduría del maestro Diógenes. Además, el propio Diógenes recurría muy a menudo, para enseñar, a la anécdota, que solía poner en escena. La preferencia por la forma breve fue una consecuencia de su opción por la *vía corta* a la hora de filosofar, ya que —pensaban los cínicos antiguos— en los largos caminos se yerra el blanco, se esfuma lo esencial y proliferan las formas sin contenido, las retóricas vacías. Es necesario notar, sin embargo, que además de concisa y eficaz, la forma breve es subversiva. La extrema concentración, como si cada palabra estuviera preñada de silencio, del enmudecer definitivo, lleva el poder expresivo de la palabra a una intensidad máxima, casi poética, hasta provocar un cortocircuito en el lenguaje.

El uso de la palabra es simbólico y el de la anécdota también, puesto que en la novela el argumento, igual que la palabra, pertenece a la

forma concebida como *forma arquitectónica*, no es contenido, ni material en estado bruto¹⁵⁵. Así entendida, la forma de la anécdota exige un lector activo, debido a su carácter simbólico y a los procedimientos usados para romper con la lógica banal, determinista. De hecho lo está provocando constantemente, o bien por su contenido mismo o bien por la *anácrisis*¹⁵⁶ —procedimiento fundamental del diálogo socrático mediante el cual se incitaba al lector a tomar actitud y a hablar, provocando la palabra por la palabra—. Saber leer es crucial cuando la forma, a pesar de su apariencia espontánea e improvisada, tiene detrás, como en este caso, una larga y profunda reflexión sobre cómo contar.

En el tercer volumen de *El río del tiempo*, titulado *Los caminos a Roma*, se plantea precisamente el problema de cómo contar, mediante la rivalidad cine-literatura. Por supuesto, a pesar de que el libro trata de la experiencia de Fernando con el cine, la victoria simbólica pertenece al arte de la palabra. Para concretar algunas de las observaciones anteriores me centraré ahora en dos historias, microsecuencias narrativas que forman parte de *Los caminos a Roma*, y cuentan dos asesinatos que comete el narrador-protagonista: envenenando a Madame Bernardette, la conserje del hostel parisino donde le ha tocado alojarse, y arrojando desde un puente al “gringuito”. El mismo contenido de las anécdotas, totalmente simbólico y fuera de la lógica determinista, pone de manifiesto la distancia que toman las autoficciones de Fernando Vallejo respecto de la estética realista: una condición fundamental de la lectura y del pacto narrativo.

Efectivamente, aquí no resulta pertinente ningún planteamiento en términos de causa y efecto; tampoco lo son las sutiles deducciones de la novela psicológica moderna, ya que, antes que nada, el manejo que se le da al lenguaje en estas breves historias se resistiría a tal modo de abordar el texto. Como ya se vio, el lenguaje del narrador-protagonista no es

¹⁵⁵ Ver el capítulo “El problema del contenido, el material verbal y la forma en la creación literaria” en Bajtin (1991: 13-75).

¹⁵⁶ Ver Bajtin (1986a: 156).

fundamentalmente referencial, comunicativo, sino que cumple, según la ocasión, varias otras funciones más importantes, verbigracia, la de provocar. A partir de estas premisas se entiende el empeño que pone el narrador-protagonista en desmentir a Dostoievski cada vez que se le ofrece la ocasión. Por ejemplo, después de matar al “gringuito”, mientras el tren lo aleja del lugar de los hechos: “Dostoievsky [sic] inventa, miente. No hay fiebre. Si acaso sed. Una sed muy grande que bien podrían apagar los naranjales de Valencia si me bajara del tren” (377). Nada tiene que ver el estado de conciencia del protagonista de Fernando Vallejo con el de Raskolnikov después del crimen. En *Los caminos a Roma*, el asesinato no hunde al personaje en ninguna crisis o estado de culpabilidad ético-religiosa. Ningún conflicto interno asedia al narrador-protagonista. El asesinato del “gringuito” recuerda más bien el crimen cometido por el protagonista de *El extranjero* de Albert Camus y su justificación, al invocar ante el juez, como causa principal de su acto, las inclemencias del sol y el calor extremo de aquel día en la playa. Algo de esto hay en el arrebato del protagonista de este tercer tomo ante el comportamiento del “gringuito”, marica vergonzante, incapaz de asumir su condición y de entender la irritación que provoca. Con la ingenuidad típica de sus compatriotas, malentendiendo el enfado del protagonista, lo cual acabará costándole la vida. Pero, básicamente, ambos crímenes son representaciones narrativas —por tanto, ficcionales, simbólicas— de provocaciones o desafíos a la moral humanista y al espíritu racionalista. Por eso son incompatibles con el arrepentimiento cristiano, con la detectivesca deducción lógica y con el examen de conciencia al estilo de Dostoievski. En el envenenamiento de la conserje parisina —quintaesencia de todos los vicios de la Francia burguesa, calculadora, avariciosa, mezquina—, la premeditación es obvia. El narrador, lejos de querer ocultarla, la exhibe, se regocija contando detalladamente el plan del crimen y su cumplimiento. Es más: al narrador-protagonista de Fernando Vallejo ni siquiera le basta con esto sino que, en el epílogo de

su “aventura”, una vez instalado cómodamente en el tren que deja atrás el lugar del crimen y se dirige hacia España, se pone a lanzar provocaciones burlonas a todos los famosos detectives de la literatura europea. De paso, parodia a Unamuno, citándolo irreverentemente:

Pero ¿quién viene conmigo en el tren? Nadie, una señora. Ah, pensé que era un señor, un tal Maigret. Una sonrisa se me dibuja en la cara evocando lo que dejo atrás: al inspector Maigret buscando a Thérèse Desqueyroux en las landas. Thérèse Desqueyroux, pendejo, ahora está en Irún de la frontera y deja el tren francés y toma el talgo ¡que corre como una bala! ¡Uuuuuh! ¡Uuuuuh! ¡Uuuuuh! ¡Ancha es Castilla!

[...] A ver Sherlock Holmes, a ver Poirot, a ver padre Brown, ¡vénganse detrás de mí en jauría, sabuesos! Prendan pipas, charlatanes, saquen catálogos de motivaciones humanas a ver si encuentran mi porqué (367)¹⁵⁷.

De manera hábil y casi imperceptible, el conflicto y la provocación se deslizan desde el mundo de la vida, donde se han originado, hacia el de la literatura, igual a como ocurre en el conocido cuento de Borges “La muerte y la brújula”. El narrador-protagonista de Fernando Vallejo, nuevo Red Sharlach —que en el texto de Borges logra atrapar al detective Lönnrot en las redes del laberinto de un cuento que trama mezclando ingeniosamente recetas de novela policiaca—, cambia también las reglas de lectura, juega con los tópicos y lleva al lector a donde quiere, como todo narrador maestro. La conserje parisina y el “gringuito”, que malentienden al narrador-protagonista y malinterpretan su comportamiento, pagan su equivocación con la vida. Éste lo cuenta impasible, subrayando la diferencia que existe entre sus textos y todos los que se inscribirían, de

¹⁵⁷ Se podría recordar que las exaltaciones unamunianas —como las de toda la Generación del 98— son, por razones parecidas, blanco permanente de ataques e ironías en la obra de Juan Goytisolo.

una manera u otra, en la gran línea de la estética realista moderna, desde la novela psicológica de Dostoievski hasta la novela policiaca.

En la actitud del narrador, en su desafío a todos los detectives europeos que supuestamente, igual que Lönnrot, no acertarían con su interpretación de la realidad y por esto no darían en el blanco, no descubrirían al “criminal”, subyace otra provocación, implícita, lanzada esta vez al lector de la obra de Fernando Vallejo. Indirectamente, al burlarse de Sherlock Holmes, de Maigret y de otros detectives célebres, el narrador-protagonista está llamando la atención de su lector, no sea que caiga en el error de Lönnrot. Aplicar a las autoficciones de *El río del tiempo* esquemas de lectura previos y ajenos al texto conduciría a resultados no menos catastróficos que los de la “lectura” errónea del detective borgesiano. El lector de Fernando Vallejo deberá acercarse al texto sin prejuicios, sin tabúes éticos, para ir descubriendo lo peculiar de la moral que guía el comportamiento y los actos del narrador-protagonista. Una vez asimilado el sistema de valores propio del protagonista —para quien, por ejemplo, dar vida es el crimen máximo mientras que matar puede ser, según el caso, un acto de “higiene” de la humanidad o una obra de caridad, de todos modos algo que se considera una buena acción—, el lector entenderá lo que no sospecharon la conserje parisina ni el “gringuito”: que el crimen puede ser compatible con la cara serena y la sonrisa amable y no acompañarse necesariamente de las arquetípicas huellas sombrías en la frente o en la mirada. Implícitamente el lector se siente amenazado: el juego de la lectura va en serio, porque la literatura es fuego y quien lee se juega la cabeza, juega con el fuego. El compromiso tanto del lector como del autor es del ciento por ciento. Los crímenes, en cambio, son simbólicos.

Esto a algunos lectores les parece muy obvio, aunque no lo sea para muchos otros. Aquellos que leen al pie de la letra, pueden acusar a Fernando Vallejo de fascismo, racismo y otros extremismos absurdos. El lector que no percibe la dimensión simbólica y provocadora de las anécdotas, y es capaz de pensar que el autor desea “eliminar” físicamente

a sus enemigos cae en el ridículo de manera análoga al que muestra preocupación por el futuro de la humanidad ante las diatribas de Diógenes a favor del celibato y del incesto, o ante su testamento, en el que pedía que dejaran su cadáver insepulto. Preocupación absurda, pues tanto Diógenes, hace siglos, como Fernando Vallejo hoy, tienen plena conciencia del carácter minoritario de su pensamiento, cuyo potencial de crítica, lucidez y provocación estriba precisamente en que, expresado así, en la forma breve, pero percutiente, de la anécdota, jamás aspira a convertirse en una profesión de fe colectiva, en una ideología revolucionaria de masas.

3.3. Juegos diabólicos: ética y estética lúdica en *Años de indulgencia*

El cuarto volumen del ciclo *El río del tiempo* corresponde a la edad de la madurez en la vida del narrador-protagonista; por lo menos, eso es lo que espera el lector al leer el título *Años de indulgencia* y al recordar la aparente reconciliación con Colombia que parecía sugerir el final del tomo anterior. No obstante, el contraste entre la expectativa creada y el comienzo del libro es brutal: en vez de la visión tolerante, típica de la madurez plenaria, irruye desde la primera página un discurso enérgico, desbordante de vida y frescura, cuyo afán de provocar y escandalizar no se ve en absoluto mitigado por el tiempo transcurrido desde el momento incendiario de la adolescencia, recreado en *El fuego secreto*. El título juega con el lector y juega también con su propio significado porque, a lo largo de la obra, cuando la reflexión sobre la muerte propia empieza a perfilarse como uno de los temas centrales, se revela otro sentido de “años de indulgencia”, que, a esta nueva luz, vendrían a ser los años en que todavía la muerte lo perdona a uno¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Contemplando unos árboles viejos, gruesos, Fernando comenta: “La edad [de los árboles] la sé porque los vi nacer, crecer, porque soy más viejo que todos ellos: setenta veces siete en *años de indulgencia*. Sobreviviente de hecatombes, prófugo del psiquiatra, escapado de la trampa de los fantasmas, respiro esta dulce mañana, por este parque, a pulmón pleno, el smog” (465; énfasis mío).

El comienzo da voz al “demonio” que habita en el narrador-protagonista:

Levanten sus culos al aire, viejas del aquelarre: yo soy el Diablo. Soy y soy y soy y siempre he sido.

Sí, sí, sí, sí, soy el Diablo. Nadie puede conmigo. En mi lugar ilímite, mi vasto imperio sin medidas ni confines hago lo que se me da la gana. Mi sortilegio, mi potencia mágica, mi poder de azufre los detento. Alcaldes, gobernadores, ministros, presidentes ante mí todos se inclinan y me besan el trasero. A cambio de su sumisión reverente, de arriba abajo los cobijo con mi manto: a toda la clientela roñosa, subiendo, bajando la escalera burocrática. ¡A un lado escobas! ¡Brujas del aquelarre, arre, arre! (449).

¿El narrador-protagonista, indulgente? Al contrario, como siempre, no perdona nada ni a nadie, y menos en este momento de su trayectoria vital, cuando el choque con la sociedad alcanza un impacto máximo. El narrador-protagonista se encuentra justo en la edad en que uno suele ubicarse dentro de la jerarquía social y tiende a ocupar, de manera más bien estable, determinada posición, definiéndose respecto de sus semejantes. No es lo que le ocurre al narrador-protagonista, porque sus intentos de valorizar la experiencia adquirida durante sus años de formación en Europa fracasan uno tras otro. Colombia trata al narrador-protagonista como una madrastra a un hijastro; en el exilio tampoco encuentra una nueva patria, de manera que, cada vez más, se va afianzando su condición de viajero perpetuo, apátrida, embarcado en un viaje sin destino y sin retorno. Si bien este incómodo estatuto le confiere lucidez y superioridad, como resultado de un desprendimiento y de una imparcialidad que también Diógenes anhelaba al considerarse “ciudadano del universo”, estas virtudes no logran ahorrarle al narrador-protagonista de este cuarto tomo la amargura inherente a la condición del desarraigado entendida no sólo literalmente sino también en sentido figurado, desde el

punto de vista espiritual. El síndrome del “desterrado” se manifiesta, en el caso del narrador-protagonista de Fernando Vallejo, de una forma exacerbada debido a su antidogmatismo definitorio, a su particular recelo de absolutizar lo que sea, a su preocupación constante por destruir toda coherencia antes de que el pensamiento se enfríe y la idea acabe de cuajar. El equilibrio inestable y la posición expuesta, incómoda, marcan el destino de Fernando Vallejo como hombre, a la vez que nutren su pensamiento y su escritura, atrevidos, “errantes”, irreverentes con los modelos y los cánones; también explican la temprana fascinación del autor por la personalidad original y por el destino de viajero perpetuo del poeta antioqueño Porfirio Barba-Jacob.

Se comprende ahora mejor por qué este narrador-protagonista — que nada defiende y todo lo critica— se burla de la mentalidad premoderna, todavía predominante en Colombia¹⁵⁹ a pesar de su obvio anacronismo, pero al mismo tiempo ridiculiza aquellas otras maneras de vivir en un presente casi animal, ignorante del pasado del que procede. Por ejemplo, la que se da mayormente en una ciudad como la Nueva York contemporánea¹⁶⁰ y que, con demasiada ligereza y falta de criterio, se ha importado a su país. Aunque, en comparación con las mentalidades anteriores, no los somete a una crítica tan dura, el narrador-protagonista está convencido de que los principios de la modernidad ilustrada

¹⁵⁹ Este tema fue abordado desde múltiples puntos de vista (literario, sociológico, filosófico) en una ya amplia bibliografía. Se puede consultar García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989, México, Grijalbo); Cruz Kronfly, Fernando, *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad* (1989, Ariel, Bogotá); Jaramillo Vélez, Rubén, *Colombia: la modernidad postergada* (1998, Argumentos, Bogotá); y recientemente, Pouliquen, Hélène, *El campo de la novela colombiana. Una introducción* (2011, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá).

¹⁶⁰ Ver el episodio que narra como unos negros de Nueva York arman un rompecabezas que representa una magnífica escena medieval de la cual ellos, careciendo de los conocimientos más elementales de historia universal, no entienden absolutamente nada: “En su analfabetismo visual, en su miseria de Nueva York, en su presente roñoso, ajenos a la inmensidad del pasado, sordos al relato del trovador, ciegos a sus metáforas multicolores, los negros nada oyeron, nada vieron, nada entendieron. ¡Qué iban a oír! ¡Qué iban a ver! ¡Qué iban a entender! Insensibles se quedaron, como si nada, sin comprender, como si le enseñaran una custodia barroca a un perro” (486-487).

caducaron indefectiblemente y ya no gobiernan el mundo actual. De ahí, el “destierro” espiritual del protagonista, cuya personalidad, apuntalada en la experiencia del autor, le impide anclarse en cualquier suelo firme.

Este perfil del narrador-protagonista recuerda nuevamente a los antiguos filósofos cínicos, quienes fueron, en su época, los únicos en proponer una concepción lúdica de la ética. Lo hicieron a través de la dimensión estética, garante de la libertad como punto de partida *sine qua non* de lo lúdico auténtico. Dentro de un sistema dado no se puede “jugar” realmente: el juego sería previsible. Por eso, “Diógenes es lo contrario de un positivista: Kierkegaard diría que era un filósofo ético, Nietzsche lo llamaría un filósofo-artista”¹⁶¹. Los cínicos antiguos proponen una ética experimental, abierta —de aquí su vínculo inextricable con la estética—, donde la acción humana desborda toda teoría apriorística y el filósofo es un actor que tiene bien asimilado su papel pero que improvisa su discurso como si saliera al escenario sin haber ensayado, para proponer una actuación espontánea e irrepetible. En este sentido, el filósofo cínico representa un modelo para la investigación auténtica, libre, creadora, cuyo punto de llegada el pensador no conoce de antemano. Este tipo de investigación es imposible cuando se permanece dentro de un sistema. Por esta razón, “el juego está ausente de los sistemas filosóficos”¹⁶².

Puesta de relieve la disposición a “jugar” del narrador-protagonista de este cuarto volumen, habría que considerar más atentamente su juego: asumir un papel u otro, una posición u otra, una voz u otra, pero nunca “en serio”, ni “de tiempo completo”, sino de manera distanciada, irónica, provisional. En el comienzo de *Años de indulgencia*, igual que en el final¹⁶³, el narrador-protagonista interpreta un papel: juega a ser el

¹⁶¹ Ver “Principios para una ética lúdica”, en Onfray (2004: 81).

¹⁶² *Ibíd.*

¹⁶³ Como prueba de que, en *Años de indulgencia*, este “juego al demonio” es clave, aparece una vez más en el final de la autoficción para cerrarla así de manera circular. La correspondencia que desde el comienzo se establecía tácitamente con el segundo volumen, *El fuego secreto*, que acababa con el incendio de Medellín, queda confirmada por este final: desnudo en la azotea del edificio del Admiral Jet —en llamas porque él

demonio. Es notable que en ambos límites textuales se hace patente la intención lúdica. Además, a lo largo de este cuarto tomo de *El río del tiempo*, la estrategia dominante empleada para polemizar, básicamente desenmascarando la mentira de los distintos discursos ideológicos, podría llamarse “jugar al demonio”. A veces el demonio es una máscara del mismo narrador-protagonista con su espíritu contradictorio —como ocurre al comienzo y al final de la obra—, y otras veces es Dios, o el presidente, o el papa de turno, o cualquiera de los blancos habituales de la crítica de Fernando Vallejo. En todos estos casos, la actitud lúdica es imprescindible para desordenar y reordenar los valores según criterios propios, en el espíritu de la visión carnavalesca, definitoria de todos los géneros “serio-cómicos”, según Bajtin (1986: 144-252).

En el fragmento anteriormente citado, llama la atención el tono, terrible en un principio, pero jocoso al final. De esta manera, entre el narrador-protagonista, por una parte, y la voz del diablo, al que está representando, por otra, se crea una distancia mediante unos recursos que convendría detallar a continuación. Lejos de querer identificarse con el papel que representa, el narrador tiene más bien una intención irónica y polémica cuyo blanco es la concepción premoderna, medieval, del mundo, que, a pesar de su anacronismo, sigue siendo aprovechada todavía en la actualidad por numerosos dirigentes religiosos y políticos, en Colombia y en América Latina.

El efecto irónico y distanciador que añade al texto la representación del narrador-protagonista actuando, interpretando un papel o jugando a ser otro se puede captar mejor por contraste con una escena de otra novela que trata un tema parecido aunque le da un enfoque totalmente diferente. Cabe recordar el episodio del exorcismo de Gonzalito, el primo del narrador-protagonista, quien también juega a ser el demonio y se

mismo lo acaba de incendiar—, un Fernando magnificado por la altura, por la mirada hacia arriba de los mortales, un Fernando inmortal es el fotograma en que el paso del tiempo parece detenerse.

burla de un cura antioqueño aguerrido en la lucha contra el maligno¹⁶⁴, para cotejarlo con las escenas de exorcismo de la novela de Gabriel García Márquez *Del amor y otros demonios* (1994). En ésta, el autor critica la misma concepción medieval, retrógrada, cuyo recrudecimiento en la actualidad indigna a Fernando Vallejo, pero lo hace desde una posición muy distinta —situándose a la misma altura de sus personajes—, mientras el escritor antioqueño lo enfoca todo desde arriba, a través de la ironía¹⁶⁵. Como no creyente, el narrador-protagonista de Fernando Vallejo se distancia implícitamente de las fuerzas del mal. Juega a ser el diablo, como más adelante jugará a ser Dios y, luego, presidente de Colombia, poniendo de manifiesto que, en realidad, detrás de los tabúes de todo tipo no hay absolutamente nada.

Quien invoca la fe y la exige, quien trata de convencer a los demás mediante una retórica u otra, se ha puesto una máscara para interpretar un papel, igual que lo hace el narrador-protagonista al hablar con la voz del diablo. Según demuestra Emil Cioran (2003) —y contrariamente al pensamiento que se deja guiar por el sentido común—, el “Gran Contradictor” no es lo que se opone a la divinidad, así como la negación no representa lo contrario de la afirmación sino, más bien, su complemento. La afirmación se ve realmente superada e invalidada sólo por la duda, y el creyente tiene como antípoda real no al renegado sino al escéptico. Es lo que le ocurre al narrador-protagonista de *Años de*

¹⁶⁴ El episodio aludido aparece pocas páginas después del comienzo citado al principio de este apartado (456-462).

¹⁶⁵ Es la perspectiva cervantina en *El Quijote*, que permite el distanciamiento crítico y la ironía del autor respecto de sus personajes. Nótese el interés y la admiración que esta novela despertó en Fernando Vallejo, según resulta de su artículo “El gran diálogo del Quijote” (2006). El comentario de Fernando Vallejo destaca la opción de Cervantes por un narrador dotado de espíritu crítico, que asume el discurso incluso cuando usa la tercera persona gramatical: “¿Y el Quijote qué? ¿No es pues también una novela de tercera persona de narrador omnisciente? ¡Pero por Dios! ¡Cómo va a ser una novela de tercera persona una que empieza con «no quiero»! Lo que es es una maravilla. En el Quijote nada es lo que parece: una venta es un castillo, un rebaño es un ejército, unas odres de vino son unas cabezas de gigante, unas mozas de partido o ramerías (que con perdón así se llaman) son unas princesas, y una novela de tercera persona es de primera” (252).

indulgencia cuando juega a ser el diablo: como narrador se sitúa, de hecho, encima de la pareja compuesta por el demonio y el “Otro” (Dios), siendo en realidad un escéptico con todas las características analizadas por Emil Cioran.

El narrador de estos episodios hace pensar también en Diógenes creando sus propios “silogismos” —que, desde luego, ya no son silogismos: “Una parodia de un silogismo ya no es un silogismo, como una parodia de la tragedia no es una tragedia” (Branham, 2000: 127)¹⁶⁶—. Desde luego, la elección del silogismo como blanco de la ironía no es nada azarosa. El silogismo parece ser una forma científica y rigurosa de pensamiento, pero en realidad no pasa de figura retórica vacía. No sirve para pensar: quien lo construye no hace más que buscar argumentos para sacar una conclusión que, en realidad, había aceptado de antemano. Si el silogismo es un simulacro de pensamiento, al hacer un simulacro del simulacro, desenmascara su falsedad.

No es otra la manera de proceder del narrador-protagonista en *Años de indulgencia*. De manera más clara que nunca hasta este volumen, se hace patente en *Años de indulgencia* el hecho de que, más que en lo anecdótico, sea en el discurso, en los vaivenes y avatares de la escritura, donde se encuentra la construcción del yo del narrador-protagonista; una escritura rabiosa, que lo arrastra todo de su sitio con su poder fuera de lo común. Salta a la vista que, en este cuarto volumen, la ficción ha ganado terreno. Sin duda, se trata de una consecuencia de los distintos papeles que juega a asumir el yo, ya que el narrador-protagonista no logra encontrarse definitivamente a sí mismo en el mundo donde le ha tocado vivir. A pesar de que ya no es un joven, su búsqueda de un papel acorde con su identidad sigue siendo todavía un error; un

¹⁶⁶ El juego de Diógenes despistó a más de un investigador empeñado a porfía en buscar en el contenido el significado profundo de las palabras del filósofo, sin sospechar que éste podría estar en la propia forma distanciada. Diógenes desvirtuaba, parodiaba un tipo de pensamiento —el racional, practicado por Platón y sus discípulos— y, por lo tanto, su mensaje no estaba en lo referencial, sino en la forma.

errar que, además, ya se va perfilando como perpetuo. Por esto en varias ocasiones el narrador se contempla a sí mismo como fantasma, como espíritu impedido para habitar definitivamente un cuerpo, el cual, por su condición material, supone asumir la quietud de una forma y una condición estables¹⁶⁷. O bien como actor obligado a representar un papel en una comedia sin sentido para él. El único punto común de todos estos papeles absurdos es que siempre el narrador-protagonista juega a desenmascarar las falsas apariencias, a hacer caer las máscaras.

Después de haber contado cómo se entretenía en quemar con una vela el trasero de la vieja de delante en las procesiones, el narrador-protagonista firma la diatriba con una autodefinición, muy acorde con su espíritu *quínico*: “soy una vela que quema viejas” (1998: 500). Al Papa, al que la multitud reunida en la Plaza Bolívar de Bogotá aclama fervorosamente como a un gran salvador espiritual, el narrador burlón, en una fingida visión mística, acaba identificándolo con el mismo diablo:

Entonces, entre los cirios encendidos, la multitud circundante, sollozante, los diáconos, la pompa de cardenales, con mis ojos de narrador omnisciente, de rayos equis que todo lo penetran lo veo tal cual es, veo el prodigio: tras sus vestiduras papales y sus botincitos blancos que otrora fueran las sandalias del pescador veo al diablo desnudo. Al mismísimo diablo en pelota y con las uñas de los pies pintadas, barnizadas, de rojo. Rojo encendido, rojo fuego, rojo puta. ¡Vade retro! (1998: 510-511).

¹⁶⁷ Cf.: “El fantasma del yo que pasa por estas páginas, de niño, de hombre, de viejo, no sabe quién es ni qué quiere. Pero es fantasma no por limitación de mis palabras: porque así soy. Mi sombra se remueve en el agua y cruzan los pececitos rastros, barbudos, por el fondo del arroyo. (...) Representando un papel que me impusieron en una comedia que no entiendo, vuelvo por el ahí y entonces, yendo por el aquí y ahora.” (1998: 490). Dos páginas más adelante, vuelve a insistir en su calidad de fantasma cuando cuenta que, al pasar por delante de los hocicos de cinco perros temidos, no ha sido “detectado” (1998: 492).

En numerosos pasajes el lenguaje religioso se usa irreverentemente para contar escenas de orgías con amores prohibidos y alucinógenos. Las oraciones cambian de signo en boca del narrador y se vuelven blasfemias. En cambio, lo único sagrado en el nuevo orden instaurado —y en esto también se muestra Fernando un digno heredero de la tradición *quínica*— es el manejo del lenguaje, al que este cuarto volumen le está rindiendo un auténtico homenaje; de hecho, otro título que se adjudica el narrador-protagonista —aparte de “Depurador de la especie” (1998: 538) y “Desburrocratizador” (1998: 539)— es el de “Protector del Idioma” (1998: 538).

Al redactar verdaderas liturgias invertidas, el narrador-protagonista juega, esta vez con la forma y no de manera superficial, sino como un auténtico creador. Lo hacían también los cínicos antiguos en su negativa rotunda a ser “carne de canon”, con lo cual su actitud lúdica frente a toda convención los condujo finalmente a inventar nuevos géneros literarios. Pero, como éstos ya son juegos mayores, merecen capítulo aparte.

3.4. Inventar un subgénero o reinventar un género: el gran desafío de la autoficción

En el último tomo del ciclo, *Entre fantasmas*, la empresa de *invalidar* sistemáticamente *la moneda en curso* se centra en el campo de la literatura y lo transforma en campo de batalla. En este caso, el valor oficial caduco que el narrador-protagonista de Fernando Vallejo se propone enterrar es la novela como género masivo, cuyo triunfo en el siglo XX, por consiguiente, es una moda literaria: en concreto, la llamada novela “realista”, desde luego, con todo su recetario tradicional de convenciones literarias. Según lo demuestra el narrador-protagonista de este tomo, la novela “realista” es un género más bien divorciado de la realidad, idealista,

abstracto, que correspondería, culturalmente hablando, a la primera etapa de la modernidad: la modernidad temprana¹⁶⁸.

El idealismo que da al traste con la autenticidad de la novela suscita en Fernando Vallejo una respuesta *química*¹⁶⁹ cuya impronta marca todos los niveles de su obra, para culminar con la máxima provocación: recrear el género y romper así con todos los hábitos de lectura previos al contacto con el texto. Renovar el género supone, tal como lo demuestra Bajtin¹⁷⁰, cambios profundos, significativos a todos los niveles de la creación. En primer lugar, la propuesta de un nuevo tipo de protagonista —es decir, de un hombre nuevo—, y luego, como consecuencia de esto, la reelaboración del argumento y el replanteamiento de su relación con aquél, la recreación de la estructura de la obra, de la escritura y finalmente del propio género, ya que la idea no es partir de una matriz sino ir descubriéndola, creándola. Resulta que todo gran creador reinventa implícitamente las “leyes” del género que cultiva, con lo cual crea un híbrido en el cual las invariantes, recombinadas, resultan apenas reconocibles. En otras palabras, el artista auténtico aprovecha de manera óptima la capacidad de renovación definitoria del género, en virtud de la cual “el arcaísmo que se salva en el género no es un arcaísmo muerto, sino eternamente vivo” (1986: 150).

¹⁶⁸ Gilles Lipovetsky (2002) la define como una época en la que la liberación del hombre prometida por la modernidad no se cumple realmente, porque se sigue con el mismo principio de autoridad de antes, reemplazándose apenas los antiguos imperativos categóricos religiosos por unos civiles —no por eso menos imperativos ni menos categóricos—. En el fondo se mantiene por mucho tiempo la misma mentalidad premoderna, propensa a crear ídolos, falsos absolutos. La liberación real del hombre se hará esperar hasta la posmodernidad, con el “crepúsculo del deber” y las nuevas “éticas indoloras”.

¹⁶⁹ En el apartado titulado “Mear contra el viento idealista”, Peter Sloterdijk (1989: 150-154) presenta el cinismo antiguo como la primera reacción contra el idealismo. Su réplica se da tanto en el contenido como en la forma de la expresión, ya que el cinismo antiguo no habla sino vive contra el idealismo.

¹⁷⁰ En su estudio sobre la poética de Dostoievski (sobre todo en “El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski”, 1986b: 144-252), el teórico literario ruso pone en relación, de manera magistral, los distintos niveles de creación de sentido del texto con la problemática del género. Tanto en la obra de Dostoievski como en la tradición con la cual la conecta Bajtin —los géneros “serio-cómicos” de la Antigüedad— se hace patente toda la cadena de renovaciones genéricas que implica la construcción de un yo auténtico.

Semejante planteamiento sería muy recomendable también para la problemática que se expone aquí, pero su desarrollo requeriría cientos de páginas. Por esta razón me limitaré a esbozar rápidamente cómo rompe con el género de la novela ortodoxa y con sus convenciones esta última autoficción del ciclo *El río del tiempo*. Este gesto se hace visible al nivel del contenido, de la estructura de la obra y de la escritura: sin embargo las conexiones menos visibles son las de la escritura con el género novelesco.

En lo temático, el idealismo y la falsedad resultantes del carácter abstracto de este género “manido” y “muerto” (666), que en opinión de Fernando Vallejo es la novela con narrador omnisciente y omnipresente, son combatidos eficazmente a la manera de los filósofos cínicos antiguos mediante numerosas referencias a lo material, al cuerpo y a lo escatológico. Como máximo ejemplo en este sentido valga la escena de la solemne ceremonia del entierro de Octavio Paz en la que el presidente de México, apenas empezado su discurso, “explota en fuegos artificiales, en una verdadera fiesta de *crepitus ventris per anum*, en una salva, producto de la combustión interna de los alimentos ingeridos y los desarreglos de su conciencia. ¡Pum! ¡Pam! ¡Pas! ¡Pan! ¡Pan! ¡Pan! ¡Plas!”. El narrador no pierde la ocasión de comentar: “Fue la única vez que dijo la verdad y así lo registra la Historia alborozada” (601). Recurrir al lenguaje del cuerpo, en este caso concreto al pedo, al que el filósofo Peter Sloterdijk le dedica un apartado del libro ya citado (1989: 205)¹⁷¹, es una réplica tajante a la palabra y al discurso, a los que, mediante la opción por otro tipo de comunicación, el narrador-protagonista se niega rotundamente.

A propósito de la estructura de la obra notemos que, en este “libro de los finales” (573), según las palabras del propio narrador, ninguno de los límites textuales es único y definitivo. El texto empieza y vuelve a empezar y, cuando debería acabar, remite nuevamente al comienzo. La autoficción se abre con la descripción del terremoto “que tumbó medio México” y que

¹⁷¹Cf.: “La semántica del pedo es un problema bastante complicado, demasiado descuidado por la lingüística y la teoría de la comunicación” (1989: 205).

al narrador-protagonista le hace revivir en sueños aquel otro, de otra época y otro lugar, que demolió el bar de Medellín llamado “El Gusano de Luz”, según se cuenta en *El fuego secreto*. Sin embargo, transcurridas unas cuantas páginas, el narrador se decide por otro comienzo, le ordena a la secretaria a la que le dicta el libro que lo borre todo y vuelve a empezar, esta vez evocando una de las visitas de la Muerte, que lo ronda a lo largo de todo el volumen. En el mismo espíritu, el final circular de *Entre fantasmas*, al enviar a un perpetuo recomenzar del texto, igual que el final abierto del tomo anterior, difiere cualitativamente del final que todo lo resuelve, ordena y coloca en su sitio, típico del relato causal, realista. Con el argumento de que no se pueden dejar “cabos sueltos” en un relato, el narrador “resuelve” esta vez en registro paródico el final de *Años de indulgencia* haciendo burla de las reglas de la novela tradicional y, de paso, demuestra que ningún final es definitivo, que todos se pueden retocar. Se pone en evidencia aquí el parentesco de la autoficción con los antiguos géneros “serio-cómicos”, géneros inacabados por excelencia:

Retomando el hilo perdido del relato, ¿dónde iba, señorita, antes de venir a México a hacer películas y a buscar a Barba-Jacob? ¿Dónde me quedé? Se quedó al final de un libro, en lo alto de un edificio, y bajo sus pies un incendio y tratándolo de apagar los bomberos (561).

La grandiosa imagen final del cuarto volumen, el narrador-protagonista convertido en Satanás en lo alto del edificio neoyorquino, invulnerable a las llamas del impresionante incendio que ha provocado, queda ridícula ante el nuevo fin que le depara el narrador a su historia en este último tomo: “el incendio que yo provoqué y que iba a ser el acabose y a quemar media tierra lo apagó una nevada. Se soltó la nieve de sopetón y ¡pum! lo apagó” (563). El final de *Entre fantasmas*, término además de todo el ciclo *El río del tiempo*, encierra también otro escarnio, todavía mayor, del final clásico, en el que se atan todos los cabos sueltos. Fernando Vallejo

también los ata, pero desde luego no a la manera tradicional, sino que enlaza el cabo de la historia llegada a su final con el comienzo del primer volumen del ciclo, *Los días azules*. Así, el texto invita a un continuo recomenzar y sugiere que todo final, como toda verdad, es susceptible de transformarse en su contrario; en este caso, en un nuevo comienzo. Excelente ejemplo de renovación del género, pues recuerda que el gran modelo no sólo de este último volumen del ciclo sino de la escritura de Fernando Vallejo en general, es la vida, que se escapa a toda ley, burlando convenciones y normas.

A nivel del lenguaje, lo convencional —el blanco de las críticas— se identifica con cierto uso metafórico de la palabra. El narrador-protagonista denuncia la “inflación” semántica del idioma provocada por un empleo (lingüísticamente) irresponsable de la metáfora. En tales casos, el carácter abstracto y ambiguo de la metáfora favorece la proliferación descontrolada de sentidos figurados, sin arraigo, sin cobertura en la realidad, que llevaría al desgaste y finalmente a la crisis de la palabra. Se produce, por usar los términos informales del narrador, un “deshinchamiento” semántico, que deja a la palabra vacía de contenido. Además, el uso impropio de vocablos acarreado por la aplicación del principio de la metáfora —nombrar una cosa por otra— raras veces es inocente. De este lenguaje ambiguo, insinuante, se suelen apoderar y valer instituciones como la Iglesia, porque casa bien con la concepción premoderna y con el objetivo de manipular a las masas. El narrador-protagonista advierte sobre este peligro asimilando la metáfora al vocabulario religioso:

¿Infiernitos a mí? ¿Metaforitas? ¡Al diablo con el diablo y la metáfora!
A aligerar la literatura de metáforas, que nada aclaran, que nada agregan, que nada explican ¡y que se hunda el barco! (668).

La metáfora aparece como mentirosa, deshonesto, imbuida de la misma falsedad idealista a la que se ha aludido al tratar de la novela. Los

cargos en su contra se aplican, a grandes rasgos, también a la metáfora. Con su carácter abstracto, ambas irritan al narrador-protagonista, básicamente, por estar de espaldas a la realidad y por instrumentalizar una totalización que descuida lo concreto y se olvida precisamente de la verdad de la vida, que es lo único de lo que el hombre puede hablar honestamente. El cotejo de dos fragmentos que se refieren, el primero, a la metáfora y, el segundo, a la novela, permite observar el paralelismo que se establece entre ambas críticas del narrador-protagonista:

Decimos “la casa de Pedro” y está bien, ahí ese “de” está bien, quiere decir que Pedro tiene una casa. ¿Pero el viento “de” la fortuna? ¿O el fantasma “del” hambre? ¿Es que acaso la fortuna tiene un viento, y el hambre un fantasma? Lo más que te acepto, Peña, es que el fantasma tenga hambre, pero no al revés. Detesto al cura, al pobre, al burócrata, al médico, al policía, la metáfora y la novela. ¿Metaforitas a mí? El viento del engaño sopla sobre la literatura y barre el polvo del olvido. ¿Lo barrió? ¡Contratado! (681-682).

E igual de insolvente que la metáfora es la novela o la imaginación novelesca frente a la realidad:

Abuela, dejá de leer novelas que ése es un género manido, muerto. ¿Qué chiste es cambiarles los nombres a las ciudades y a las personas para que digan después que uno está creando, inventando, que tiene una imaginación prodigiosa? Uno no inventa nada, no crea nada, todo está enfrente llamando a gritos. Abuela, dejá esas novelas pendejas y mejor leeme a Heidegger. O el directorio telefónico aunque sea o el Diccionario de la Real Academia, que es clerical, realista, retrógrado, acientífico, que me encanta por lo anticuado y ridículo (666).

A lo largo de los volúmenes anteriores, el narrador-protagonista hace mucho énfasis en la diferencia cualitativa que existe entre sus escritos y el género de la novela. Al llegar a *Entre fantasmas* propone dos imágenes muy plásticas cuyo contraste visibiliza y define mejor que nunca esta diferencia. En cierto momento, el narrador-protagonista afirma que la materia de la que están hechos sus libros es la misma de la vida: el tiempo. En otro sitio había apuntado la siguiente reflexión sobre el tiempo: “El río del tiempo no desemboca en el mar de Manrique: desemboca en el efímero presente, en el aquí y ahora” (641). Precisamente, una metáfora — la conocida metáfora medieval de la muerte vista como el mar al que van a dar todos los ríos— se asocia aquí al género del que el narrador-protagonista toma distancia; más precisamente, a la vocación totalizadora de la novela, vocación que la metáfora comparte. La textura de la novela, que en gran parte se debe a la manera como se enfoca el tiempo, sometiéndolo a todos los cánones del orden lógico, sería entonces equiparable a un inmenso charco donde las aguas se mezclan indistintamente y pierden su individualidad. En contraste, los escritos de Fernando Vallejo tienen otra consistencia, muy diferente; una consistencia inefable, la suya propia como ser humano, la de la vida, la del tiempo: “De mí no queda nada. Si acaso estos míseros libros sin argumento hechos como mi vida de la trama más deleznable de todas, de efímero tiempo” (678).

Queda patente ahora que una misma savia nutre la obra de Fernando Vallejo en tres niveles: la estructura, en su conjunto —dictada en gran parte por la concepción del tiempo—, las leyes internas del género elegido y cuidadosamente distinguido de la novela —la autoficción— y la escritura por la cual opta el narrador: directa, sin rodeos, no estetizante, preocupada por nombrar las cosas por su nombre y no por embellecer a la realidad “maquillándola” con metáforas y eufemismos. Siempre que detecta, bajo la apariencia idílica de la belleza, una visión superficial, simplista y falsa, el narrador-protagonista de Fernando Vallejo se da el

gran gusto de hacerla explotar. Así ocurre, por ejemplo, con el documental ingenuamente titulado *Colombia linda*¹⁷².

Ahora bien: la opción por un estilo escueto, conciso, por la frase corta, incisiva, no se debe tomar, desde luego, al pie de la letra, porque no se aplica automática e indistintamente. La crítica de cierto lenguaje metafórico no implica en absoluto que el narrador renuncie al uso simbólico de la palabra ni excluya de su obra los tropos, sino que marca su preferencia por procedimientos literarios distintos a aquéllos de los que suele echar mano el género criticado, la novela. Según se ha venido observando, toda la retórica puesta en movimiento por Fernando Vallejo se encamina no a persuadir ni a hacer soñar, sino a provocar al lector. De ahí, la presencia que hacen en sus escritos la paradoja y la exageración o el exceso. La escritura de Vallejo comparte este rasgo esencial con toda la literatura carnavalizada: la conciencia aguda de que todo lo que se lleva al extremo es susceptible de convertirse en su contrario, al ponerse en movimiento. Estos procedimientos se pueden observar en un pasaje metaficcional, referente al estilo, donde se afirma la preferencia por la brevedad precisamente mediante una larga enumeración acumulativa:

Muerto Chateaubriand y enterrado el clausulón, no nos queda a los autores más remedio que la frase corta. Se acabaron, ay, para siempre los largos períodos retumbantes, sonoros, de la gran oratoria, con sus paréntesis, relativas, incisos, repeticiones, prolongaciones, exsufoluciones, arrastramientos, recargamientos, amontonamientos, apuntalamientos, descarrilamientos, comas, puntos y comas, rayas, mojones, apéndices, colas, ahogos, jadeos, llamadas de atención, avanzando la frase como un carrito Studebaker viejo por esas carreteritas entrañables de Colombia, de curva en curva, de bache en bache, esquivando los bandoleros y los voladeros, sin seguro de vida y sin asfaltar, de vereda en vereda, de

¹⁷² La crítica que se hace en *Entre fantasmas* de esta imagen simplificada de Colombia se comenta más detenidamente en las pp. 120-122 del capítulo II de este trabajo.

varada en varada, de parada en parada, tomándonos un aguardientico aquí, otro aguardientico allá, uno en la cantinita de arriba, otro en la cantinita de abajo para ir acostumbrando el oído a los desniveles y repetidos cambios de clima, del frío al caliente, del caliente al frío, ese pasar de tierra fría conservadora a tierra caliente liberal porque así es, así es allá y así lo han hecho ver los sociólogos, que no se puede vencer al ancestro, pero acelerando, eso sí, acelerando en la recta, acelerando, acelerando hasta que ¡pum! se tronó el cigüeñal y el Studebaker se despanzurró y el paseo se acabó y la frase se quedó en puntos suspensivos como un coitus interruptus... (682).

Cultivar la paradoja es, al mismo tiempo, una manera muy eficaz de negarse a toda norma y a toda convención, de quitarles a las afirmaciones toda pretensión de inmutabilidad y toda solemnidad, situándolas bajo el signo de la duda. La libertad estilística que se consigue mediante el empleo de la paradoja se reencuentra, hablando de géneros literarios, en el género que hemos identificado como autoficción y que el narrador-protagonista, aunque no haga uso de esta palabra, define en el mismo sentido: “El libro de Memorias —afirma— es el género máximo”. Y especifica: “Ahora bien, ¿Memorias recordando al tendero, al carnicero, a los marihuaneritos de Medellín? ¿Y por las que pase un solo personaje famoso, Sartre, pero de lejos? ¿Se puede? Todo se puede en este mundo” (697). Género libre de toda convención y norma, que permite y, además, se nutre de atentados contra la verosimilitud realista como los que encontramos frecuentemente en Fernando Vallejo, la autoficción se define al final de este último tomo del ciclo mediante una parábola. El narrador-protagonista cuenta que tiene en su casa un “boquete” por el cual puede ver lo que ocurre en el infierno:

Mirando la otra noche por el boquete me llevé un gran susto: me vi: allá abajo, muy abajo, entre la humareda policroma de las profundidades humosas ¿yo, el santo? ¡Qué va! Era mi reflejo en el

cobre de una paila recién bruñida. Me sustraje del fuego eterno con sólo alejarme del borde y la impenitencia final. Confieso, padre, lo que quiera y mucho más, mea culpa. Borges tiene un aleph por donde ve el Universo; yo tengo un boquete mucho más entretenido, mas como me pone tan nervioso lo voy a mandar cerrar (689).

La autoficción vendría a ser, entonces, el asomo a un espejo sui géneris — por ejemplo, el brillante fondo de una sartén del infierno— de un imposible Narciso. Un Narciso al revés, dotado de un especial sentido del humor, que se mira a sí mismo con autoironía. También se podría ver en el género de la autoficción una autobiografía paradójica, escrita según la retórica *quínica* y donde, por lo tanto, cabe lo que jamás encontró espacio en el clásico género de la autobiografía: la provocación.

4. La vía corta en *La Virgen de los sicarios*

Si a lo largo de las setecientas páginas de *El río del tiempo* la *toma de posición neoquínica* de Fernando Vallejo asoma de vez en cuando con suma nitidez, mientras que en otros momentos vuelve a desdibujarse, en *La Virgen de los sicarios*, obra de madurez, se supera esta fase de los tanteos y se consolida definitivamente la posición personal que hace inconfundible la escritura del escritor antioqueño. Desde luego, como consecuencia de una *toma de posición* ya madura, también el pacto autoficcional, responsable en buena parte del efecto provocador, se establece aquí con mayor contundencia y alcanza su mayor fuerza de impacto sobre el lector. Me ocuparé por ahora del primer aspecto y analizaré la escritura autoficcional en el capítulo IV, dedicado a la *puesta en forma*.

En 1982, al recibir el Nobel, Gabriel García Márquez se mostraba optimista en cuanto al futuro de los países latinoamericanos, a pesar de todos los problemas existentes (porque, decía, tienen dos ventajas

importantes: la fuerza vital y el potencial creador). Sin embargo, al finalizar la década de los ochenta, la ola de violencia y las ráfagas de muertes abatidas sobre Colombia, acompañadas por síntomas de la época contemporánea, como la proliferación sin precedentes de los discursos demagógicos, de las falsas ideologías, ya no dejan lugar para discursos que celebren el triunfo de la vida. La realidad latinoamericana supera realmente con creces la imaginación más desbordante, según había afirmado Gabriel García Márquez en muchas entrevistas, pero no en el sentido sugerido por el realismo mágico, sino en un sentido opuesto: la está superando en horror. Esta visión se puede leer en casi toda la obra de Fernando Vallejo. Se podría recordar, por ejemplo, el final de *La Virgen de los sicarios*: el narrador-protagonista, convertido en “hombre invisible”, según sus propias palabras, va a la morgue, donde había sido llamado para reconocer el cuerpo de su amante, y allí ve el cadáver de un niño, acomodado encima del de un hombre porque “simplemente no tenían mesa vacía”. Esta imagen provoca el siguiente comentario:

El hombre invisible recordó esas combinaciones de objetos mágicas, insólitas con que soñaban los surrealistas, como por ejemplo un paraguas sobre una mesa de disección. ¡Surrealistas estúpidos! Pasaron por este mundo castos y puros sin entender nada de nada, ni de la vida, ni del surrealismo. El pobre surrealismo se estrella en añicos contra la realidad de Colombia” (1994: 118).

A partir de los ochenta, la creciente politización del medio cultural latinoamericano determina un cambio general de tono en el campo de las letras hispanoamericanas: las utopías y los discursos eufóricos despiertan cada vez más suspicacias y reacciones escépticas. Son tiempos que reclaman volver a poner los pies en la tierra. El propio Gabriel García Márquez se siente llamado por una vocación más antigua, de juventud — el periodismo— y escribe *Noticias de un secuestro* (1996), un reportaje

sobre la corrupción y la violencia de los años cumbre del narcotráfico. Se trata de un tema que, aunque no le atrae como escritor, le obliga a abandonar el realismo mágico. En cambio, los narradores más jóvenes, muchos de ellos nacidos en Medellín —centro del horror del narcotráfico—, logran tratar temas parecidos aprovechando los medios de la ficción, y ya no están dispuestos a cerrar los ojos, a “corregir” la realidad siquiera con un maquillaje discreto, sino que, al contrario, con los ojos abiertos al máximo, transmiten una visión hipercrítica de su mundo¹⁷³.

Sobre esta realidad de pesadilla Fernando Vallejo escribe *La Virgen de los sicarios* (1994), libro que tiene en Colombia el efecto de una ducha fría. La calidad literaria es excelente, aunque ha tardado en ser reconocida unánimemente debido al acusado carácter polémico del libro. Aun más, como la visión propuesta es original y radicalmente distinta de la consagrada por Gabriel García Márquez —inevitable punto de referencia en el *campo literario* colombiano—, muchos críticos conformistas, molestos por el estilo incisivo e irreverente de Fernando Vallejo, niegan incluso el carácter literario del texto, con lo que, implícita e involuntariamente, reconocen su carácter innovador. La visión del mundo, desmitificadora y extremadamente crítica junto con, desde luego, la estética que propone aquí Fernando Vallejo son, al mismo tiempo, muy nuevas y muy antiguas: encajan en la tendencia posmoderna de revisión de los mitos de la modernidad.

El narrador-protagonista es, como en casi todas las obras de Fernando Vallejo, un álter ego del autor, Fernando, figura contemporánea dotada con muchos de los atributos del filósofo cínico. Se trata de un intelectual con una amplia cultura (por consiguiente, un sabio), gramático de formación, es decir, un vehemente defensor del idioma, horrorizado por la corrupción a la cual lo someten los contemporáneos. El narrador, como

¹⁷³ En *Gabriel García Márquez desde la generación post-García Márquez* (2004), he estudiado tres *tomas de posición* relevantes en la nueva narrativa colombiana, que superan, cada una a su manera, la propuesta central de García Márquez.

el propio autor, es un excelente conocedor del idioma y de sus registros, igual que el cínico, cuyas diatribas tienen a menudo como fundamento un juego de palabras. Su condición de homosexual —con el agravante de parecer casi un viejo en la compañía de los adolescentes espléndidos de cuyas filas suele reclutar a sus amantes— se relaciona con su rebeldía contra la familia, la procreación, el orden tradicional, contra toda forma de institucionalización de la vida, a las que desafía. Finalmente, Fernando es un exiliado: regresa a su país después de una larga ausencia, por lo tanto, es un cosmopolita, un ciudadano del universo, libre de toda óptica subjetiva, nacionalista.

Al volver, Fernando no encuentra nada de la antigua Colombia, idílica, patriarcal, de comienzos del siglo XX, sino un país totalmente cambiado, corrupto, degradado, injusto, lleno de vicios y prejuicios de todo tipo. Profundamente disgustado por todo lo que descubre alrededor su mirada despiadada, se enamora en cambio del único ser que le parece valioso y auténtico: Alexis, un adolescente de una belleza perfecta, que procede de la clase social más baja y se gana la vida como sicario. Por lo demás, la crítica emprendida desde una firme posición ética por un narrador-protagonista reivindicativo, muy exigente y sin pelos en la lengua tiende a generalizarse, abarcando todo el mundo actual, injusto y corrupto. Fernando es un terrible perro guardián cuando se trata de sus principios morales. Va despotricando en igual medida en contra de los que están en el poder —unos payasos huecos— y de los humildes, culpables por dejarse complacientemente compenetrar con la pobreza y la animalización. Por eso, en contra de la opinión común y desenmascarando la falsedad de las actitudes populistas, Fernando considera que merecen plenamente su destino. Pero no vacila en desenmascarar también las mentiras desvergonzadas de los representantes de la Iglesia —ladrones perversos cuyo jefe es el gran zángano de Roma—, ni en denunciar a Cristo como impostor, que además instauró la impunidad sobre la tierra, y a Dios como alcahueta de

la injusticia, que lo ve todo y se calla como un cómplice. El tono contestatario va amplificándose, ganando territorio y fuerza, hasta llegar a transformarse en una especie de rito encantatorio de la provocación, donde la blasfemia usurpa el lugar de la oración y acoge acentos quijotesco: “Bendito seas Satanás que a falta de Dios, que no se ocupa, viniste a enderezar los entuertos de este mundo...” (2002: 99).

Pronunciado en Colombia, semejante discurso irreverente de cara al sentimiento religioso mayoritario suscita inevitablemente una desaprobación y una indignación casi unánimes, a pesar de las inmensas diferencias que existen entre las distintas clases sociales. No por eso aceptará Fernando Vallejo autocensurarse, ni siquiera endulzar su mensaje, porque provocar e irritar al público forma parte de su proyecto. Con estas miras va todavía más lejos y, después de haber llenado de barro todos los valores oficiales, en la mejor tradición cínica, pasa al otro extremo y habla por fin con admiración, con ternura y aun con místico fervor de su amor, Alexis, que se merece el apodo de “Ángel Exterminador”. Por más que pudieran chocar o despistar en un país como Colombia la osadía de las afirmaciones y la vehemencia del tono, la provocación lanzada en el libro dista mucho de ser gratuita: en el nuevo sistema de valores propuesto por Fernando, el sicario Alexis aparece realmente como la encarnación de la pureza porque es un ser auténtico, no tocado por la impostura y la disimulación —vicios que desencadenan las invectivas vehementes de Fernando Vallejo—.

Producto típico de la época contemporánea, cuando la velocidad y la fugacidad exigen la sustitución del lenguaje articulado por otros lenguajes más directos, más elementales, más impactantes, dirigidos de manera más inmediata a los sentidos, el joven Alexis es casi un analfabeto, no contaminado mediante la palabra y la mentira en sus múltiples formas: las falsas ideologías, los discursos demagógicos, etc. Alexis habla poco y va al grano, se limita a lo estrictamente necesario; escucha el lenguaje de los tronidos de su música preferida (que exaspera

a Fernando) y se comunica mediante el lenguaje onomatopéyico de los dibujos animados, mediante el lenguaje de los golpes de las películas de violencia y, sobre todo, mediante el lenguaje más corto y directo posible de los sicarios: el disparo. A Fernando le fascina la manera que tiene Alexis de convertir la palabra en hecho, en menos de un segundo. Ve encarnada y llevada a la perfección por su Ángel Exterminador la opción *quínica* por la “vía corta”, la vía de la diatriba en el sentido etimológico de la palabra, la vía del gesto, del acto que prescinde de la mediación del discurso. Además, la elección misma de un sicario presentado, hasta cierto punto, como héroe valioso, como ser excepcional, en un mundo degradado y corrupto, supone una inversión traumática del sistema axiológico aceptado por la sociedad, un cambio radical de la perspectiva tradicional sobre los valores.

En los actos, las actitudes, los gestos y el discurso de los personajes, el blanco son los valores establecidos, las convenciones políticas y sociales de Colombia, la doble moral, los tabúes, etc. Fernando, un intelectual apasionado por la cultura, declara con desenvoltura que está enamorado de un adolescente analfabeto que proviene de los medios bajos del sicariato. Por supuesto, se enamora sin perder la facultad crítica, la lucidez. En gran medida, su declaración de amor tiene más bien el significado simbólico de una declaración de guerra abierta en contra de los códigos de la vida social y de la cultura oficial, de parte de un francotirador, un partidario de la contracultura o de una cultura alternativa, dado que la variante oficial le repugna más que la incultura más bárbara¹⁷⁴.

Fernando no sólo es homosexual sino que, además, teniendo ya cierta edad, se muestra en público con su amante muchísimo más joven;

¹⁷⁴ La provocación es comparable con la que proponía antaño Diógenes a sus contemporáneos, cuando destituía a Prometeo de su función de héroe civilizador y, tras tacharlo de malhechor y criminal, celebraba el justo castigo de Zeus; o cuando desenmascaraba a los sofistas, considerándolos unos ignorantes engreídos y huecos como pompas de jabón.

no sólo habla abiertamente de su relación, sino que, además, transforma la disidencia, digamos, “biológica” del homosexual, en una disidencia cultural. Desde estas posiciones critica de manera intransigente la institución tradicional de la familia, la procreación y la figura de la madre de tipo matriarcal al estilo de Úrsula —tres valores que siguen siendo todavía tabú en Colombia. Para con los que tienen familia, Fernando se muestra condescendiente porque considera que, pobres de ellos, nunca conocerán el verdadero amor; además, tales como nos los muestra, inmersos en una felicidad tibia, hollywoodiense, con mujer gorda, muchos niños y la tele encendida a toda hora, parecen estar firmemente comprometidos en el camino sin regreso de la idiotez. En cambio, el amor homosexual —todavía marginado e incluso satanizado en el Medellín de la juventud de Fernando Vallejo¹⁷⁵— es visto aquí como lo contrario del amor convencional, burgués, e incluso el único tipo posible de verdadero amor:

Vuelvo y repito: no hay que contar plata delante del pobre. Por eso no les pienso contar lo que esa noche antes de dormirnos pasó. Básteles saber dos cosas: Que su desnuda belleza se realizaba por el escapulario de la Virgen que le colgaba del pecho. Y que al desvestirse se le cayó un revólver (2002: 94).

En un mundo como el que describe Fernando, la procreación no significa sino la proliferación del mal, una inconsciencia o una crueldad, de todos modos, un crimen. La madre ¿una santa?: es una vagina desvergonzada que la ley no castiga. ¿Madre no hay más que una?: cuando es obvio que hay decenas de millones, ¡una verdadera plaga! Fernando llega hasta el extremo de proponer la canonización del Rey Herodes:

¹⁷⁵ Véase *El fuego secreto*.

Cuentan que poco antes de mi regreso a Medellín pasó por esta ciudad destornillada un loco que iba inyectando en los buses cianuro a cuanta perra humana embarazada encontraba y a sus retoños. ¿Un loco? ¿Llamáis “loco” a un santo? ¡Desventurados! Dejádmelo conocer para darle más de lo dicho y un diploma que lo acredite como miembro activo de la Orden del Santo Rey [Herodes] (1994: 101-102).

Volviendo al Medellín de los noventa, presentada como la ciudad más criminal del país más criminal del mundo, Fernando está callejeando y observando a la gente en compañía de Alexis. Fernando es el cerebro; Alexis, el brazo. Tras la crítica más leve de algún vicio o de alguna injusticia que profiere Fernando, Alexis aprieta el gatillo. Entre los dos están llevando a cabo la tarea de “limpiar” a la humanidad de sus vicios, pero sin duda, de una manera extrema, pues las “lecciones” impartidas por Fernando sólo las puede aprovechar el lector. Queda excluida la posibilidad de que el otro asimile la lección, reconozca el error, escarmiente: la bala mandada por la mano hábil de Alexis no deja lugar para todo eso.

La provocación y la inversión de valores alcanzan un punto de climax con la valoración del criminal y del crimen. El narrador declara abiertamente su mayor aprecio por la calidad de asesino profesional de su Ángel Exterminador, Alexis, en un principio, y luego de Wilmar, que viene a remplazarlo. Ambos jóvenes matan sin vacilar, sin tener remordimiento alguno, puesto que los problemas de conciencia del criminal, aclara Fernando, son “pendejadas de Dostoievsky [sic]”:

Mi niño era el enviado de Satanás que había venido a poner orden en este mundo con el que Dios no puede. A Dios, como al doctor Frankenstein su monstruo, el hombre se le fue de las manos” (1994: 99).

En un país como Colombia, donde el crimen y la violencia no son sólo problemas teóricos, se está tocando así un tema que ya no puede dejar indiferente a nadie, ni a los que adoptan la óptica cristiana —en un país en el cual la religión representa todavía un poder incontestable—, ni a los que se adhieren a la ética humanista, agarrándose con más o menos fe a esta reliquia moderna.

Desde luego, más allá del aspecto provocador, la valoración positiva del crimen es perfectamente coherente desde el punto de vista de la nueva ética propuesta: si el mundo es abyecto y la procreación un crimen, porque no hace sino perpetuar el vicio y la inconsciencia, matar llega a ser sinónimo de hacer una obra de caridad. Herodes era un santo porque aniquilaba el mal desde la cuna. Pero, la provocación va más lejos, cuando se precisa la exclusividad de la abyección para el ser humano y se contrastan las distintas reacciones de los dos personajes: después de mandar al otro mundo un buen número de seres humanos sin pestañear, ante la agonía de un perro se estremecen. La escala de valores se invierte una vez más. Después de situar al criminal en el escalón más alto de la jerarquía humana, se proclama la superioridad del animal y la moneda invalidada es el propio hombre.

El narrador que está evaluando el mundo de esta manera es por supuesto un heredero de Diógenes, el cual, con la linterna encendida en pleno día, andaba buscando un hombre por las plazas aglomeradas de Atenas. A una distancia de más de dos milenios —culpables, quizás, del radicalismo extremo del heredero exasperado—, Fernando, acompañado por Alexis, deambula por las calles de Medellín y observa la humanidad, como hacía antaño Diógenes en Atenas. También Fernando es un solitario irremediable que sin embargo no se retira del mundo, porque es un crítico apasionado por la actualidad y por los problemas de la sociedad. Su mensaje, para que no sufra deformación alguna, se debe transmitir de manera directa, sin la mediación de los discursos convencionales; no a través de conferencias o textos, sino mediante

demostraciones prácticas, circunstanciales, provocadas por un observador perspicaz para suscitar reacciones espontáneas. En *La Virgen de los sicarios*, Fernando Vallejo, da una interpretación muy personal a la diatriba, a la anécdota que usaba Diógenes para transmitir una sabiduría cínica, siempre una lección de vida, otorgando al aprendiz un papel activo.

Capítulo IV

Del “hiperrealismo” al “síndrome de Bartleby”

“Hiperrealismo” llamó Héctor Abad Faciolince¹⁷⁶ la posición de Fernando Vallejo ante la realidad, su opción estética que lo distancia tanto de la gran narrativa de los sesenta, identificada comúnmente con el *boom*, como de la literatura realista presente en el mismo *campo* bajo la forma, muy de moda, de la “literatura testimonial”. Por cierto, en Fernando Vallejo hay un deseo absoluto de no abdicar ni un instante de la verdad vivida por él mismo, la única de la cual puede dar cuenta honestamente, sin mentir, sin falsear el mensaje a través de palabras que no designan, sino que encubren la verdad. El escritor comparte este propósito con la “literatura testimonial”, pero lo alcanza mediante el nivel estético, superando con creces la propuesta temática que caracteriza a la así llamada “literatura sicaresca”. Me propongo demostrarlo con el análisis y comentario de textos concretos, *La Virgen de los sicarios* (1994) en el primer apartado, y luego, en el segundo, *El desbarrancadero* (2001), excelente ejemplo para evidenciar que el “hiperrealismo” como posición filosófica y estética —según lo definiré a continuación—, no excluye en absoluto la dimensión artística y simbólica del texto. La indican claramente el mismo título del libro y su argumento: al desbarrancadero va rodando como una bola de nieve pendiente abajo todo lo que representa la casa y el núcleo familiar, y termina por adquirir las proporciones de toda Colombia, incluso, en última instancia, de toda la humanidad.

En el tercer apartado se planteará una situación límite: la del “hiperrealismo” en el caso de los “libros de ciencia” que, desde luego, no

¹⁷⁶ En la reseña ya citada de *El desbarrancadero*, ver nota 132, p. 159 de este estudio.

son libros de ciencia comunes y corrientes. Este enfoque enlazaría, en cierta medida, con la propuesta del primer apartado, ya que contempla también algunos problemas de recepción: ¿qué ocurre cuando el “hiperrealismo” es tomado por realismo a secas, confundiéndose así la literatura con el testimonio? En torno a esta pregunta se organiza mi lectura de *La Virgen de los sicarios*; de manera simétrica, al plantear el tema de los ensayos de biología y de física, partiré también de modos equivocados de leer para demostrar que la única manera de evitar interpretaciones inadecuadas es orientar el análisis hacia la percepción comprensiva y compleja de la *toma de posición* que aquí identifico con el “hiperrealismo”. Pero, al mismo tiempo, los libros de ciencia representan el reverso de la crisis de fe en la literatura, que parece ser el callejón sin salida al que desemboca el “hiperrealismo” llevado a sus últimas consecuencias. Esta crisis de fe se manifiesta tanto en la decisión de Fernando Vallejo de abandonar la práctica de la literatura, como en los planteamientos de sus últimos libros de autoficción, más concretamente en la manera de concebir al autor como un “muerto en vida” y en la consiguiente propuesta de una escritura desde la “muerte”. Ensayada antes en *Entre fantasmas*¹⁷⁷, esta posición es la que el autor asume definitivamente en *La rambla paralela* (2002) y en *El don de la vida* (2010). Con base en estos textos, en la segunda parte del último apartado, tantearé los límites y riesgos del “hiperrealismo” como posición estética, poniendo en conexión el caso particular de la obra de Fernando Vallejo con el fenómeno más general de la crisis de fe del escritor posmoderno y la recurrencia del “síndrome de Bartleby” en las letras colombianas de las últimas décadas.

Sin embargo, antes de llegar a las autoficciones seleccionadas en este capítulo, me parece pertinente definir mejor el “hiperrealismo”. Lo haré a dos niveles, por supuesto, inseparables: de una parte, como *toma*

¹⁷⁷ Quinto volumen de *El río del tiempo* (1998). Ver todos los títulos de los tomos que componen el ciclo y la fecha de sus primeras ediciones en la nota 100, p. 120 de este estudio.

de posición filosófica, en un contexto más general, que sería el de la época que vivimos, la modernidad en crisis o la posmodernidad; de otra parte, como *puesta en forma*, desde el punto de vista estético, en el contexto particular del *campo literario* colombiano actual. Desde una perspectiva afín a la de Fernando Vallejo, crítica de la modernidad a la vez que nostálgica de sus valores, e igualmente periférica respecto al mundo occidental, el pensador rumano-francés Emil Cioran elabora una categoría filosófica que resulta muy útil para entender la esencia de la posición que identificamos aquí con el “hiperrealismo”. En varios ensayos de *La caída en el tiempo* (1964)¹⁷⁸ se esboza un perfil humano de gran vigencia en la contemporaneidad al que se podría adscribir no solamente la personalidad de Fernando Vallejo, sino también la del propio filósofo. Se trata del escéptico “herético, caprichoso” (2003: 68), que vendría a ser el hombre que optó por la duda en nuestros tiempos posmodernos. Junto con el escéptico clásico, puro, el modelo humano que interesa a Cioran es un hombre capaz de elevarse al nivel de la duda, superando la cultura moderna que, siendo una cultura de la razón, se mueve solamente al nivel de la afirmación y de la negación. Para el filósofo de origen rumano, la negación es, paradójicamente, una afirmación de la individualidad:

No tomo conciencia de mí mismo, no soy sino cuando niego; en cuanto afirmo me vuelvo intercambiable y me comporto como un objeto (2003: 58);

Pero aun así no pasa de ser “una duda agresiva, impura, un dogmatismo invertido” (2003: 62). La duda escéptica, en cambio, pertenece a un nivel realmente superior:

[...] es, lógicamente, imposible que nos situemos por encima de ella para reconocer o impugnar su validez, pues no hay instancia que sea

¹⁷⁸ En las siguientes páginas se tendrán en cuenta sobre todo los dos ensayos: “El escéptico y el bárbaro” y “¿Es escéptico el demonio?” (2003: 55-85).

superior a ella ni fallo que no proceda de ella [...] quienquiera que se deje arrastrar por sus razonamientos *olvida* que utiliza la razón y ese olvido es la condición de un pensamiento fecundo o incluso del pensamiento puro y simple (2003: 59).

Salvando los escollos del pensamiento abstracto, la duda nos instala “*en la vida misma*” dentro de la cual “no podemos pensar que pensamos; en cuanto pensamos en ello, nuestras ideas se combaten y neutralizan unas a otras dentro de una conciencia vacía” (2003: 59). Pero, si bien para Cioran la duda, comparada con la razón, es una vía aventajada para llegar a la verdad, el autor no ignora su “principio autodestructor de esencia *conceptual*” y el proceso suicida que la duda implica, “por el cual la razón llega a socavar sus cimientos y se roe a sí misma” (2003: 60). El potencial desmitificador de la duda fascina a la vez que aterriza a Cioran, ya que, por mucho que le guste desengañar(se) y desenmascarar la mentira, tiene al mismo tiempo plena conciencia de que es imposible erradicar el (auto)engaño y la ilusión de la vida humana con todas sus manifestaciones, incluida, desde luego, la cultura. Y de que, quizás, ésa tampoco sea la meta:

Quien desee conservar el equilibrio en su pensamiento debe guardarse de abordar ciertas supersticiones esenciales. Se trata de una necesidad vital para una inteligencia que sólo desatiende el escéptico... (2003: 61)

Por esta razón, un escéptico totalmente consecuente con sus principios acabaría traicionando o destruyendo la vida. Sumido en la inacción total, en el abandono y la abstención absolutas, sería un “auténtico muerto en vida” (2003: 66). Con su fascinación por la duda, pero lejos de ser un indiferente, Cioran analiza las consecuencias de esta posición extrema a nivel de los valores y de los sentidos:

La suspensión del juicio representa la correspondencia filosófica de la irresolución, la fórmula que adopta a fin de enunciarse una voluntad impropia para optar, salvo por una ausencia que excluye toda escala de valores y todo criterio vinculante. Un paso más y a esa ausencia se añade otra: la de las sensaciones. Suspendida la actividad de la inteligencia, ¿por qué no suspender la de los sentidos, la de la sangre incluso? (2003: 63)

Cioran intuye que la duda en estado de pureza absoluta —“caso extremo concebible en el pensamiento e inaccesible en la realidad”, 2003: 63— sería inhumana, monstruosa y, divorciada completamente de la vida, volvería a caer en lo abstracto, sin superar realmente la filosofía de la razón. En la descripción que el filósofo rumano hace del escéptico “riguroso” u “ortodoxo” (2003: 68) se pueden reconocer, a manera de destellos, las hipóstasis más amargas de Fernando Vallejo en su apego incondicional a la verdad y sus momentos de intransigencia trágica en el sentido fuerte de la palabra:

El escéptico inflexible, atrincherado en su sistema, nos parece un desequilibrado *por exceso de rigor*, un lunático por incapacidad para divagar. En el plano filosófico, nadie es más honrado que él, pero su propia honradez tiene algo de monstruoso. Nada merece indulgencia a su juicio, todo le parece aproximación y apariencia, tanto nuestros teoremas como nuestros gritos. Su drama consiste en no poder condescender en momento alguno hasta la impostura, como hacemos todos, cuando afirmamos o negamos, cuando tenemos el descaro de emitir una opinión cualquiera. Y, como es incurablemente honrado, descubre la mentira en todos los casos en que una opinión acomete la indiferencia y triunfa sobre ella. Vivir equivale a la imposibilidad de abstenerse; superar esta imposibilidad es la desmesurada tarea que se impone y afronta en solitario, ya que la abstención en común, la suspensión *colectiva* del juicio, apenas es viable. Si lo fuera, ¡qué ocasión tendría la humanidad de morir con

honor! Pero lo que apenas está reservado al individuo no puede estarlo en modo alguno a las multitudes, apenas aptas para elevarse hasta la negación (2003: 65-66).

Sin embargo, el tono apasionado de Fernando Vallejo y el fuerte apego a la vida que corrobora su apego a la verdad hacen que su personalidad, igual que la de Cioran, desborde los límites de la categoría demasiado ortodoxa del escéptico clásico. Ambos autores pertenecerían a la estirpe, mucho más humana, de los escépticos sui géneris que no hacen la experiencia existencial de la duda llevada hasta sus últimas consecuencias. Llegan a concebirla de manera fulgurante, por ráfagas, en momentos de crisis que les permite alcanzar a ratos la lucidez total, despiadada y estéril, sin quedarse definitivamente allí. A diferencia del común de los mortales que “necesitan puntos de apoyo, quieren la certidumbre a toda costa, aun a expensas de la verdad” (2003: 80), el escéptico sabe que la verdad no se puede apresar nunca, está en continuo movimiento, se la está llevando el río del tiempo, diríamos con Fernando Vallejo. Por eso, lo que busca el escéptico “no es la verdad, es la inseguridad, la interrogación sin fin” (2003: 79). Con todo, frente al escéptico clásico que asume esta posición, el escéptico contemporáneo de Cioran es más desengañado aun, porque ni siquiera se ilusiona con esta posición privilegiada que le permitiría, a cambio de tantas renunciadas y de tantos sacrificios, ser dueño de la lucidez total. La pasión por la verdad y la desmitificación que siente este escéptico de sangre caliente implica la aceptación de un autoengaño como punto de partida y la permanente convivencia con una ilusión imprescindible, que lo mantiene a él también “atado por siempre jamás a la irrealidad” (2003: 85). El escéptico con abdicaciones es consciente de que, a pesar de ser el más desengañado de los mortales, no puede librarse de una ilusión fundamental: la de creer que él sí está por encima de toda ilusión. Y sobre esta certeza, sobre este mito que él también necesita, como

cualquier humano, para seguir existiendo, y que por lo tanto es el único que no puede derribar, se construye toda su posición.

Seguramente esta variante impura del escepticismo es la única manera posible para que la duda encuentre su expresión en el arte y se reconcilie con la vida ya que, según Cioran, la mentira, la ficción, la capacidad de ilusionarse son consustanciales a la existencia humana. Hay que subrayar, además, que la posición escéptica —más o menos heterodoxa— es considerada una solución individual y extrema, un privilegio de una selecta minoría. En cuanto se piensa la historia en términos de masas, se advierte que, en realidad, la humanidad en su conjunto nunca sale de la esfera de la mentira, dado que las multitudes son apenas capaces de elevarse, en el mejor de los casos y de manera excepcional, a la negación, sin jamás acceder al nivel de la duda.

Posición ideológicamente incoherente desde el punto de vista de la filosofía moderna, que Cioran declara en bancarrota¹⁷⁹, el *escepticismo herético* se vuelve una categoría muy coherente y necesaria si lo que se pretende es volver a conectar la filosofía con la vida, compleja y paradójica, abandonando los grandes sistemas filosóficos de la modernidad. Típico del pensamiento moderno, este carácter grandioso de un pensamiento susceptible de convertirse en autorreferencial se reencuentra, de alguna manera, en las aparatosas construcciones de las novelas del *boom* con las cuales rompe la escritura de un autor como Fernando Vallejo. La vuelta a la vida auténtica, con el abandono del pensamiento abstracto y de las falsas ideologías a favor de la duda perpetua pasa por la revaloración de las fuerzas del individuo, en el sentido de la *revuelta íntima* que plantea Julia Kristeva. Desde este punto de vista, el *escepticismo herético* de un Cioran o de un Fernando Vallejo vendría a ser el cuestionamiento propio al que cada individuo debe someter sin tregua las verdades aceptadas, única salvación posible,

¹⁷⁹ Ver el título sugerente que Fernando Savater da a una antología de textos de Emil Cioran: *Adiós a la filosofía y otros textos* (1995, Altaya, Barcelona).

según Kristeva, del letargo espiritual que la actual sociedad de consumo tiene todo el interés de mantener y fomentar. Por eso, este tipo de escepticismo heterodoxo de un espíritu en *revuelta*, como Fernando Vallejo, no excluye en absoluto el mundo sensorial, ni permanece indiferente ante los juicios de valor. Supone, eso sí —como también la literatura hispanoamericana actual más resistente—, una desconfianza profunda ante las ideologías sociales y, sobre todo, una actitud muy crítica con la ideología dominante. Privilegia el contacto con la vida concreta, en la que reconoce el único compromiso válido del arte y lo hace a menudo mediante la provocación y una ruptura respecto a modelos previos.

Hasta aquí he delimitado a grandes líneas la reacción de Fernando Vallejo como posición filosófica, mediante la categoría del *escepticismo herético* propuesta por Emil Cioran, que vendría a complementar el acercamiento al *neoquinismo* (Peter Sloterdijk) esbozado en el capítulo anterior. Al hacerlo, he tenido en cuenta el *campo literario* en su sentido amplio, bastante general, y me he referido a la ruptura de la nueva narrativa hispanoamericana con la posición dominante ocupada por la gran narrativa de los sesenta, que acumuló un capital simbólico sin precedente en las letras hispanas.

Ahora bien, tengo plena conciencia de que, como en todo análisis textual, mientras no se considere la *puesta en forma*, el nivel concreto de una escritura y el contexto más particular de un *campo literario* determinado, resulta imposible superar cierto grado de generalidad y de abstracción. Desde estos supuestos, trataré ahora de contemplar las circunstancias del *campo* colombiano para matizar la relación que la *toma de posición* de Fernando Vallejo, designada aquí como “hiperrealismo”, mantiene con la *posición* central¹⁸⁰ del realismo mágico de Gabriel García Márquez. A primera vista se trata de una relación claramente antagónica,

¹⁸⁰ Cuando Fernando Vallejo entra al *campo literario* colombiano, la posición central la ocupa, sin duda, Gabriel García Márquez, si bien, en la actualidad, esto parece ya cuestionable.

por lo menos si la perspectiva sobre la propuesta de García Márquez se limita a considerarla como la *posición* dominante, la del valor literario consagrado, canónico, que detiene un gran poder simbólico. Sin embargo, si desde la perspectiva de la historia literaria, se tiene en cuenta la obra de García Márquez en el momento en el que se constituía como la *apuesta* de un *pretendiente*, en pugna con la *posición* dominante (representada, entonces, por la literatura regionalista) y con la imagen oficial, petrificada de Colombia, se podrían descubrir también ciertas afinidades entre el realismo mágico de García Márquez y lo que he llamado “hiperrealismo” en Fernando Vallejo. Asimismo, hay coincidencias en cuanto a las posturas críticas de los dos autores.

Casi olvidado en nuestros días, el potencial crítico de la *apuesta* de García Márquez se hace manifiesto en un artículo firmado por el periodista incisivo e incómodo que el famoso autor costeño era por los años sesenta. “La literatura colombiana, un fraude a la nación”¹⁸¹ es un diagnóstico duro, pero lúcido, del *campo literario* colombiano en el que el joven García Márquez brega por hacerse lugar. Hoy se lee este artículo con cierto asombro porque su tono incendiario contrasta fuertemente con la imagen de abuelo condescendiente que en la actualidad se suele tener del Nobel colombiano. Por aquellas fechas, éste se rebelaba contra la “literatura de hombres cansados” que era, a su modo de ver, toda la así llamada, y en realidad inexistente¹⁸², tradición literaria colombiana que pre-encontraba al entrar en el “juego”. Ante ese panorama que le parece desolador, el escritor novel reivindica la necesidad de un espíritu crítico que defienda los valores auténticos amenazados por las falsas imágenes promovidas desde el poder o desde los intereses particulares mezquinos:

¹⁸¹ Ver *Obra periodística 3. De Europa y América* (1997, Norma, Bogotá).

¹⁸² Inexistente, vale la pena subrayarlo, como tradición, ya que García Márquez reconoce la existencia de obras valiosas y de esfuerzos individuales meritorios, pero sin embargo echa de menos la falta de una continuidad entre estas apuestas notables.

Se ha escrito varias veces la historia de la literatura colombiana. Se han intentado numerosos ensayos críticos de autores nacionales, vivos y muertos, y en todo tiempo. Pero en la generalidad de los casos esa labor ha estado interferida por intereses extraños, desde las complacencias de amistad hasta la parcialidad política y casi siempre distorsionada por un equivocado orgullo patriótico. De otra parte, la intervención clerical en los distintos frentes de la cultura ha hecho de la moral religiosa un factor de tergiversación estética (1983: 579).

En un lenguaje franco y directo, García Márquez analiza las causas del estancamiento de una producción literaria que degenera en fórmulas vacías. Menciona primero la “megalogomanía nacional —la forma más estéril del conformismo—” (1983: 577), que provoca también otro síntoma de la ausencia del auténtico espíritu crítico: una producción crítica extraviada, a la que se aludía en el fragmento citado. El segundo aspecto sobre el que nos llama la atención es el divorcio de la realidad que caracteriza a la literatura criticada, su aislamiento en una torre de marfil. García Márquez lo comenta en estos términos:

En la segunda mitad del siglo XIX, mientras el hombre colombiano padecía el drama de las guerras civiles, los escritores se habían refugiado en una fortaleza de especulaciones filosóficas y averiguaciones humanísticas. Toda una literatura de entretenimiento, de chascarrillos y juegos de salón prosperó en el país, mientras la nación hacía el penoso tránsito hacia el siglo XX. Los costumbristas no se interesaron por el hombre, sino en la medida en que constituía el elemento más pintoresco del paisaje (1983: 578).

Según el autor costeño, este contexto lleva a una sobrevaloración de la así llamada “novela de la violencia” que, en tanto “literatura testimonial” ofrecía el gran interés y atractivo de plantear la problemática

social que enfrentaba el país. Por aparentar cierta frescura, de la cual el público lector estaba ávido, la llamada “novela de la violencia”, a pesar de su propuesta estética modesta, fue recibida como “un despertar a la realidad del país literariamente frustrado” (1983: 578). Pero, pasados los años, en vez de que la esperada “digestión literaria de la violencia política” culminara en obras artísticas de una elaboración claramente superior, se vuelve a instalar la modorra espiritual que exaspera al joven escritor de aquel entonces:

No es sorprendente que después de la frustrada explosión de “la novela de la violencia”, Colombia haya caído en un estado de catalepsia intelectual. Antes, al menos, había una producción masiva de mala literatura. Hoy no tenemos nada. Puede sospecharse, inclusive, que ya no se escriben los sonetos de amor del bachillerato, que parecía ser un signo definitivo de nuestra nacionalidad (1983: 578-579).

Al leer esta aguda crítica hoy en día, no puede uno dejar de pensar en la imagen oficial de una Colombia manipulada por el poder, que he analizado al final del segundo capítulo bajo el nombre de “Colombia linda”. Esta etiqueta, que simplificaba y aprovechaba con fines ideológicos la interpretación de Colombia propuesta por el realismo mágico, dio lugar a una imagen que hoy en día está, desde luego, petrificada, fosilizada. Por extraña que resulte en la actualidad la figura de un García Márquez interesado en el rescate de los auténticos valores y en decir la verdad con un desparpajo semejante al de Fernando Vallejo, queda el testimonio inequívoco de este artículo: un verdadero memorial de agravios en contra de la cultura oficial y sus pretensiones de constituirse en una “literatura nacional”. Con un tono vehemente y sin censura, García Márquez señala la “árida llanura de las letras nacionales”, los “colosales vacíos de la literatura colombiana” y dictamina sin piedad: “La literatura colombiana, en conclusión general, ha sido un

fraude a la nación” (1983: 579). Aun más, contempla como posible solución la “violencia necesaria” para salir “del carril formal por donde venían rodando” las letras nacionales. Este tipo de violencia que reivindicaba el primer García Márquez y recomendaba en su artículo sobre la literatura colombiana estallará con renovada fuerza decenios después en el “hiperrealismo” provocador de un autor como Fernando Vallejo.

Fernando Vallejo aparece como una nueva reacción —semejante a la que antaño representó el realismo mágico al enfrentarse a la literatura regionalista— ante una nueva “literatura de hombres cansados” cuya aparición el joven García Márquez difícilmente hubiera podido prever en la fecha de aparición del artículo citado. Se trata de la literatura de consumo —una literatura de hombres y, sobre todo, de mujeres cansados, en su mayoría epígonos de García Márquez—, que amenaza con ahogar las voces de jóvenes autores como los que logran hacerse oír en *Palabra de América*. Para librarse de este peso muerto, varios de los nuevos autores recurren, como Fernando Vallejo, a la visión hiperbólica, a la exageración, a la acumulación apabullante —procedimientos de los que García Márquez había echado mano también en su lucha por tomar distancia de la literatura convencional, concebida no como arte auténtico, sino como un vocero más de la trillada ideología oficial—. Puestos a servicio de proyectos de signo contrario, estos procedimientos comunes en dos autores tan diferentes dan fe de una continuidad en el rechazo del pacto realista tradicional. En su distanciamiento decidido frente a una literatura inauténtica que hace el juego del poder, este rechazo se plasma hoy en el “hiperrealismo” de Fernando Vallejo, como antes en el realismo mágico de García Márquez.

1. *La Virgen de los sicarios* frente a la “sicaresca”. Un problema de recepción

El libro singular que es *La Virgen de los sicarios* (1994) suscitó como ningún otro libro de Fernando Vallejo el afán de la crítica por agruparlo con otros, encerrarlo en una categoría, incluso verlo como el fundador o el máximo representante del nuevo género que se dio a conocer como la “sicaresca”. Fue Héctor Abad Faciolince quien, tentado por la comparación con la picaresca, y no sin cierta ironía, propuso el término y una definición somera del subgénero¹⁸³. Dos serían según él los rasgos definitorios de la “sicaresca”: primero, la narración preponderantemente en primera persona a cargo de un joven sicario; segundo, la visión comprensiva y tolerante sobre el sicario y su mundo. Como obra cumbre (por lo tanto, añadiríamos nosotros, la que supuestamente marca las pautas del género) el crítico destacaba *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo dentro de un corpus conformado por producciones como *No nacimos pa semilla* (1990) de Alonso Salazar o *Rodrigo D. No futuro* (1989) y *El pelaíto que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria. Notemos que la propuesta de Héctor Abad Faciolince, aparte de ser fruto de una reflexión espontánea y casual en una entrevista, no define el género según un criterio exclusivamente temático, como sí lo hacen los críticos que retoman su categoría de la “sicaresca”. Tampoco sitúa Abad Faciolince en un mismo plano la obra de Fernando Vallejo y las demás producciones citadas, sino que reconoce la excelencia de la primera, mientras que los demás críticos que retoman su categoría de la “sicaresca” tienden a confundir *La Virgen de los sicarios* con las obras testimoniales o simplemente menores. Aun así, nos parece inaceptable la inclusión de una obra como *La Virgen de los sicarios* en un género definido de la manera antes mencionada (como lo demostraremos más adelante, es obvio que no encaja); igualmente, su ubicación en compañía

¹⁸³ Ver “Estética y narcotráfico”, *Revista Número*, Separata: Debates de Número, no. 7, agosto-septiembre-octubre de 1995, Bogotá, pp. II-III.

de las producciones propuestas como posible corpus, así sea para encabezarlo en calidad de obra pionera o maestra.

Lejos de aportar algo a la interpretación del texto, la inclusión de *La Virgen de los sicarios* en la categoría de la “sicaresca”, variante local y más restringida de otra etiqueta muy trillada, la de “novela de la violencia”, no lleva sino a confusiones, por fundamentarse erróneamente en un criterio temático, extraestético. Para concretar, mencionemos algunas de tales propuestas desacertadas, generadoras de confusiones, en cuanto a la identificación genérica de *La Virgen de los sicarios* y su calidad estética. Por ejemplo, en *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción* (2009) Margarita Jácome comenta la agrupación de textos propuesta por María Fernanda Lander, según la cual “hay un grupo de novelas que explora la violencia colombiana de las últimas décadas, conformado por *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* de Jorge Franco Ramos, *Hijos de la nieve* de José Libardo Porras, *Sangre ajena* de Arturo Alape y *Comandante Paraíso* de Gustavo Álvarez Gardeazábal” (2009: 12-13). Margarita Jácome critica esta propuesta de agrupación, pero no porque esté fundamentada en un criterio extraestético y, por lo tanto, no pertinente, sino porque no le parece suficientemente precisa: “Es este un corpus bastante amplio, si no disímil, ya que incluye, además de las narraciones sobre sicarios, dos novelas sobre el tráfico de drogas propiamente dicho”. Por consiguiente, propone otra definición, más restringida, pero igual de inoperante: “en este estudio llamaremos *novela sicaresca* al corpus conformado por textos novelados sobre los jóvenes asesinos al servicio del narcotráfico en Colombia” (2009: 13). No tenemos aquí el espacio para demostrar que la definición de un género no puede reducirse al aspecto temático, pero remitimos a las “Glosas críticas a *Los pícaros en la literatura* de Alexander A. Parker”¹⁸⁴, mediante las que Fernando Lázaro Carreter censura el libro del hispanista británico, basado en la tesis extraviada de que el distintivo de

¹⁸⁴ En “*Lazarillo de Tormes*” en *la picaresca* (1972, Ariel, Barcelona).

la novela picaresca podría identificarse con la presencia de la delincuencia como tema central. La falsa premisa de la que parte también Margarita Jácome en su estudio acarrea la arbitrariedad del criterio al establecer un corpus en el cual se mezcla indistintamente la obra de alta calidad literaria con el documento y con la obra menor, comercial, folletinesca, plagada de tópicos:

Teniendo en cuenta que el canon implícito al que obedece la selección de las obras analizadas en este estudio es la presencia protagónica de jóvenes asesinos en la ciudad de Medellín en relatos largos de ficción, hemos optado de manera empírica por formular el género de la novela sicarésca como el grupo conformado por *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Morir con papá* (1997) de Óscar Collazos, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco Ramos y *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape” (2009: 14).

Otra categoría inoperante, cuya aplicación genera igualmente confusión sin aportar ningún beneficio al análisis del texto se encuentra en el libro de Francisco Villena Garrido, *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo* (2009). Villena Garrido sitúa *La Virgen de los sicarios* dentro de la amplia categoría de la literatura del *post-boom*, que rebautiza de manera innecesaria con el nombre absurdo de “literatura desviacionista”. Tal categoría prescindible es un saco donde cabe todo y por consiguiente este crítico también reúne de manera arbitraria escritores muy distintos con proyectos de muy diferentes alcances y los reduce a un denominador común cuando afirma:

Los discursos en los que se inserta la obra de Fernando Vallejo se pueden hallar en las obras de Luis Zapata, Élmer Mendoza, Horacio Castellanos, Darío Jaramillo, Laura Restrepo, Guillermo J. Fadanelli, Alonso Salazar y Jorge Franco, por mencionar sólo los más similares al antioqueño” (2009: 15).

Si el criterio de Villena Garrido no es de manera declarada el temático, como en el caso comentado anteriormente, porque su propuesta es ecléctica e incoherente, de todos modos las asociaciones que establece dentro de sus largas e incongruentes enumeraciones dejan en claro que su interpretación tampoco se plantea acceder al nivel estético propiamente dicho de la obra de Fernando Vallejo; así, dentro de la por él llamada “estética de la desviación” (2009: 17), llega a situar *La Virgen de los sicarios* en el mismo plano que un libro tan diferente y estéticamente tan pobre como *Historias del Kronen* (1995) del español José Ángel Mañas.

Pero volveré a las dos confusiones más frecuentes que se hacen enseguida notar al estudiar la recepción de *La Virgen de los sicarios* en Colombia, porque me interesa analizarlas aquí. La primera, como se ha visto, consiste en tomar la obra por un documento y reducir su pacto autoficcional al pacto realista. Consiguientemente, el valor del texto se hace depender de la verdad referencial que encierra, del cotejo con el “original”, con lo cual la obra queda reducida a una fiel imitación de la realidad que supuestamente “refleja”. Ésta es la posición que adoptan implícitamente, a veces sin tener conciencia de ello, y que mantienen con mayor o menor coherencia también todos aquellos críticos que ubican *La Virgen de los sicarios* al lado de textos de muy diferente índole pero que versan todos sobre el asunto del sicariato. No obstante, el campeón de este tipo de lectura simplificadora, que lleva hasta límites absurdos la confusión de *La Virgen de los sicarios* con la así llamada “literatura testimonial”, es sin duda Germán Santamaría, autor de una columna titulada “Prohibir al sicario”¹⁸⁵, mediante la cual pretende censurar la presentación en Colombia de la película homónima basada en *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. Santamaría hace una lectura

¹⁸⁵ Aparecida en la revista *Diners* (cuyo director es el mismo Germán Santamaría). Disponible en la red: <http://www.revistadiners.com.co/noticia.php3?nt=5125>.

puramente literal de las provocaciones contenidas tanto en la película como en la obra que la inspiró. El equívoco tiene como origen la falsa premisa de que el texto “[no] se asume como una obra de ficción, pues es el deambular por la ciudad de un escritor llamado igualmente Fernando Vallejo, autor de la novela y guionista de la película, acompañado por dos sicarios”. Si se ignora el nivel estético de la obra, se permanece sordo a los efectos de sentido surtidos por la provocación que, de esta manera, se ve confundida con el sentido literal. Es lo que ocurre en la interpretación de Santamaría. Según él, la película no pasa de ser “una hora y cuarenta y cinco minutos de horror contra todo lo colombiano y contra Medellín”, durante los cuales los protagonistas “[se] acuestan, se matan, matan y reducen a Simón Bolívar, al Papa, a los últimos presidentes de Colombia, a todos los antioqueños, a los colombianos en general, y por supuesto a Dios, en [sic] una manada de...”

“Estos trémulos puntos suspensivos —comenta con ironía Antonio Caballero en su réplica al artículo de Santamaría— condensan el furor apenas contenido del patriótico denunciante, que apenas sabe cómo consigue contenerse”. Titulada “Vayan a verla”¹⁸⁶, la columna de Antonio Caballero desmonta punto por punto la argumentación de Santamaría e invalida sus aseveraciones que culminan con la exhortación final: “Por lo menos no hay que ir a los teatros para no ayudar con nuestro dinero a Vallejo y compañía”. Leamos la respuesta de Antonio Caballero a la indignación de Santamaría:

Colombia tiene muchas cosas buenas. Una de ellas es el escritor Fernando Vallejo. Otra, su novela *La Virgen de los sicarios*. Pero también tiene muchas cosas malas. Los sicarios, cómo no (y también su Virgen). Y, ante todo, una cosa mala que se presenta como cosa buena: la indignación patriótica por la imagen del país en el exterior.

¹⁸⁶ En la revista *Semana*, 18 de diciembre de 2000. Disponible en la red: <http://www.semana.com/noticias-opinion/vayan-verla/15718.aspx>.

En el fondo de la crítica de Antonio Caballero está un cuestionamiento que, de una forma u otra, se reencuentra en las obras de muchos autores del *post-boom*. La concepción de la literatura como ficción, como invención desaforada, que había triunfado en todo el *campo literario* hispanoamericano en los sesenta ha perdido su vigencia. Antonio Caballero ubica con precisión el error de perspectiva en el que incurre Santamaría:

En mi opinión, la película no es tan buena como la novela. Pero Santamaría no la critica porque le parezca mala, sino porque le parece verdadera [...] Lo cual, en su opinión [...] es intolerable.

Igual que muchos lectores esclavos del canon, que exigen más de lo mismo, Santamaría no percibe la literatura como un fenómeno vivo, en perpetua transformación, sino como un corpus petrificado, dado de una vez para siempre¹⁸⁷. El resultado es que no capta realmente el fenómeno literario, no es sensible a las re-definiciones del concepto de literatura que van imponiéndose, sino que se queda mirando atrás, y de abajo hacia arriba, a los grandes hombres de antes.

La intervención de Antonio Caballero deja en claro que no se puede absolutizar, como hace Santamaría, la definición histórica, circunstancial que recibe la literatura en una situación y en un *campo* determinados, considerándola eterna, definitiva y única. El crítico y escritor bogotano expresa su adherencia al concepto de literatura que tiene Fernando Vallejo. Éste coincide, en grandes líneas, con el que se fue imponiendo en el *campo* hispanoamericano actual: una literatura crítica, desmitificadora, comprometida con la verdad y adepta de una visión histórica, politizada. Según resulta de un agudo comentario de

¹⁸⁷ Se podrían citar muchos planteamientos teóricos de primer plano que demuestran la falsedad de esta perspectiva. Aquí nos limitaremos a indicar el conocido texto de Jan Mukarovsky "Función, norma y valor estéticos como hechos sociales (1936) y, en fecha más reciente, el planteamiento vivo, atractivo e igualmente profundo de Terry Eagleton en el preámbulo a su libro *Una introducción a la teoría literaria* (1983).

Antonio Caballero en el artículo ya citado, decir la verdad puede ser perfectamente el fin último de una obra literaria:

“Será que tenés el sentido de la audición atrofiado”, le dice en un momento de la película el escritor protagonista a su noviecito sicario, al ver que se la pasa (como casi todos los habitantes de Medellín, de Colombia entera) oyendo música por radio a todo volumen. Sí, será eso. Será que no quieren oír lo que oyen, ni ver lo que ven. Y no quieren que nadie se entere de qué cosas se oyen y se ven en Colombia.

Pero, desde luego, no se trata aquí de una verdad referencial. Una obra literaria genuina nunca está interesada en reproducir unas verdades que todo contemporáneo ve y oye, sino que apunta a revelar, a través del nivel propiamente estético —la *forma*—, verdades profundas, encubiertas.

Queda entonces claro que un enfoque temático es totalmente inadecuado para abordar *La Virgen de los sicarios*, a menudo incluida de manera irreflexiva dentro de la vasta y amorfa categoría de la “sicaresca”, cuya pertinencia habría que cuestionar. Pero, como se planteaba al comienzo de este apartado, dentro de esta categoría injusta con la producción literaria e inoperante a la hora de la recepción, *La Virgen de los sicarios* es confundida a veces con la “literatura testimonial”, como ya se ha visto, y otras veces con otro tipo de producción literaria que trata el asunto del sicariato: la novela folletinesca de nuestros tiempos, aparentemente interesada en desentrañar la realidad social de la época, pero que, de hecho, se encuentra imposibilitada para hacerlo por estar plagada de tópicos literarios, muchos de ellos de raigambre romántica, costumbrista. Por lo tanto, su vínculo con la realidad actual es de superficie, se explota en su dimensión anecdótica, referencial, para cautivar al lector poco exigente, cuya única motivación a menudo es el morbo, la curiosidad que despierta el chisme y lo sensacional.

El primer tipo de producciones literarias con las que no se debe confundir *La Virgen de los sicarios*, la “literatura testimonial”, se podría ejemplificar con *No nacimos pa semilla* de Alonso Salazar, por tratarse ya de un clásico del género. Del segundo tipo, de obras menores, folletinescas, un buen ejemplo lo constituye *Rosario Tijeras* de Jorge Franco, novela de gran éxito de ventas y recientemente llevada al cine. Aparentemente se trata de producciones bien dispares: la intención del primer tipo de obras es claramente documental, testimonial, mientras que el segundo tipo de obras tiene un evidente propósito literario, artístico. Sin embargo, echando mano de los instrumentos teóricos adecuados, quisiéramos demostrar que, enfocados desde un nivel superior, los dos tipos de producciones cabrían de hecho en una misma categoría, mientras que *La Virgen de los sicarios* se situaría respecto a ellos en la categoría opuesta y nítidamente superior. Con este propósito, de resaltar el valor estético que singulariza la autoficción de Fernando Vallejo, aprovecharemos la reflexión teórica sobre el deseo mediado, triangular, expuesta por René Girard en *Mentira romántica y verdad novelesca* (1961), que intentaremos recordar brevemente aquí.

El crítico francés distingue dos actitudes opuestas ante la vida, que se plasman en las obras literarias modernas como cara y cruz de la época de la razón ilustrada: la actitud *romántica* y la *novelesca*. Ambas son producto de la misma época moderna, pero mientras la mirada romántica se deriva del ideario moderno convertido en ideología y por eso falso, engañoso, mentiroso, el verdadero espíritu novelesco se asocia a la tradición crítica y autocrítica siempre viva, incluso en tiempos de aguda crisis de la modernidad. René Girard indaga los lados oscuros de la modernidad con sus ideales, el reverso de las grandes conquistas y triunfos del hombre moderno, los costos y peligros que implicó el avance de la humanidad presentado desde la óptica oficial como benéfico cien por cien. Desde el punto de vista del individuo y su vida psíquica, del yo con sus deseos, el ideal colectivo —humanista y generoso— de la

igualdad entre todos los hombres revela su potencial corruptor y pervertidor de la autenticidad del individuo. La igualdad, aparte de sus bondades, también lleva a la tentación de compararse permanentemente con el otro y de desear a través de él: lo que el Otro (con mayúscula, como lo escribe René Girard) tiene o desea, se vuelve automáticamente apetecible para el yo, independientemente de las cualidades reales del objeto deseado y de la pureza del deseo. El “valor de cambio” triunfa sobre el “valor de uso”, diría Lucien Goldmann desde la perspectiva de la sociología de la literatura. Nace así —para volver a Girard— el deseo mediado, impuro, “triangular”, ya que el objeto del deseo pasa a segundo plano para darle prioridad al mediador. Encubierto por la exaltación de la individualidad que pregonaba la ideología oficial, este fenómeno aleja al yo del deseo auténtico y de la vida plena. En estas condiciones, el yo del individuo común, banal, que Girard identifica con el tipo del “vanidoso romántico” recurre al autoengaño, se ilusiona con que su deseo es original e independiente del enemigo o del modelo, que actúan como mediadores. El *romántico* en el sentido de Girard proclama su autonomía sin sospechar que ésta podría ser una mera ilusión moderna, mejor dicho, sin querer cuestionar su propio mito. Es la actitud idealista, acrítica, del hombre que no quiere desengañarse, que rehuye la lucidez y, en el fondo, elige la mentira. Un hombre inauténtico pero con pretensiones de ser original al que, según Girard, solamente los grandes novelistas de la modernidad —temprana y tardía— desenmascaran y ponen al descubierto como mero farsante. En sus obras, los novelistas de genio revelan el mecanismo de la mediación que impide una existencia auténtica, acorde con las aspiraciones declaradas del hombre moderno; denuncian la naturaleza imitativa, opuesta al ideal de exaltación de la individualidad, que subyace en lo que Stendhal denominó “los sentimientos *modernos* [...]”: «la envidia, los celos y el odio impotente» (*apud* Girard 1985: 20). Girard les añade en su estudio otras formas con incidencia todavía mayor en la actualidad, como el *esnobismo* (1985: 28).

Salvando las diferencias relacionadas con la circunstancia y con el genio particular de cada uno, grandes escritores como Cervantes, Flaubert, Stendhal, Proust coinciden en advertir a sus contemporáneos sobre la naturaleza inauténtica del deseo moderno, poniéndola al descubierto en sus obras generalmente mediante la ironía u otras técnicas de distanciamiento propias de la mirada lúcida, crítica y autocrítica:

Sólo los novelistas revelan la naturaleza imitativa del deseo. En nuestros días, esta naturaleza es difícil de percibir, pues la imitación más fervorosa es la más vigorosamente negada. Don Quijote se proclama discípulo de Amadís, y los escritores de su tiempo se proclamaban discípulos de los Antiguos. El vanidoso romántico ya no quiere ser discípulo de nadie. Se persuade de que es infinitamente *original*. Por doquier, en el siglo XIX, la espontaneidad se convierte en dogma, derrocando a la imitación. No nos dejemos engañar, repite constantemente Stendhal, los individualismos ruidosamente profesados ocultan una nueva forma de copia. Las repugnancias románticas, el odio de la sociedad, la nostalgia del desierto, así como el espíritu gregario, sólo encubren las más de las veces una enfermiza preocupación por el *Otro*.

Para camuflar el papel esencial que desempeña el *Otro* en sus deseos, el vanidoso stendhaliano apela con frecuencia a los tópicos de la ideología reinante. Detrás de la devoción, el altruismo almibarado, el *compromiso* hipócrita de las grandes damas de 1830, Stendhal no descubre el impulso generoso de un ser realmente dispuesto a entregarse sino el recurso angustiado de una vanidad acorralada, en movimiento centrífugo de un Yo impotente de desear por sí mismo. El novelista deja actuar y hablar a sus personajes y luego, con un guiño, nos revela al mediador. Restablece subrepticamente la auténtica jerarquía del deseo, al mismo tiempo que pretende prestar crédito a las malas razones que alega su personaje para acreditar la jerarquía contraria. Se trata de uno de los procedimientos constantes de la ironía stendhaliana (1985: 20-21).

Sobre los peligros agazapados en la vertiente idealista —que traiciona la realidad— del espíritu moderno advierte también Emil Cioran en numerosos ensayos. Verbigracia en “Genealogía del fanatismo” relaciona la necesidad que siente el hombre moderno de forjarse ídolos, modelos, mitos, con la proliferación de las falsas ideologías y los grandes horrores de la humanidad ocurridos en su nombre:

Idólatras por instinto, convertimos en incondicionados los objetos de nuestros sueños y de nuestros intereses. La historia no es más que un desfile de falsos Absolutos, una sucesión de templos elevados a pretextos, un envilecimiento del espíritu ante lo Improbable. Incluso cuando se aleja de la religión el hombre permanece sujeto a ella; agotándose en forjar simulacros de dioses, los adopta después febrilmente: su necesidad de ficción, de mitología, triunfa sobre la evidencia y el ridículo, su capacidad de adorar es responsable de todos sus crímenes: el que ama indebidamente a un dios, obliga a los otros a amarlo, en espera de exterminarlos si se rehúsan (1995: 7).

La concepción del espíritu novelesco en Girard coincide con el sentido en el que Bajtin se refiere al género de la novela: un género eminentemente crítico de las ideologías oficiales y de todo rasgo genérico o norma literaria que tiende a canonizarse; por lo tanto también autocrítico, anticanónico por esencia. La auténtica novela según Bajtin y Girard sabe encontrar las posibilidades para plasmar varios discursos ideológicos distintos y ponerlos a dialogar o a competir revelando, de esta manera, los puntos flojos, la índole inauténtica, mentirosa de la ideología oficial, dominante, manipuladora, que pretende erigirse en verdad única. Se trata del carácter polifónico, que Bajtin considera propio de la verdadera obra literaria y que se encuentra tanto en las novelas de

Stendhal comentadas por Girard, como en la obra de la que me ocupo aquí, *La Virgen de los sicarios*.

Ahora bien, Girard llama la atención sobre el hecho de que no cualquier lector capta esta polifonía que da lugar a la ironía stendhaliana. Para poder oír las distintas voces en una novela, se necesita saber leer la *forma* —el nivel propiamente estético—; y tener espíritu crítico para discernir qué axiología privilegia el autor, qué punto de vista deja triunfar sobre los demás. La mayor parte de los lectores no perciben la polifonía y la reducen a la voz que se expresa de manera más directa y por eso resulta más fácil de captar. En el caso de las novelas de Stendhal, por ejemplo, el lector ingenuo se queda con el discurso del personaje, del “vanidoso romántico”; sus razones lo convencen plenamente y lo dejan satisfecho. No percibe la distancia crítica que la voz axiológica del autor toma respecto del personaje, a través de la ironía. Este tipo de simplificación ocurre con frecuencia también en las lecturas que se han hecho de *La Virgen de los sicarios*. Demasiados críticos piensan que la visión sobre el mundo del sicariato es unívocamente comprensiva, tolerante con los marginales, incluso admirativa, y que el personaje del sicario es mitificado, a la manera que Girard llama *romántica*. Craso error. Sobre Alexis, el “Ángel Exterminador”, el autor deja caer una doble mirada evaluadora. La más fácil de captar es la mirada que exalta al joven sicario y aparentemente se deja fascinar por él, mirada confundida muy a menudo con la visión *romántica*, pero en realidad muy diferente: es la provocación que reta al lector mediante procedimientos típicos del “hiperrealismo”. Con tal mirada se está exacerbando la desesperanza, la amargura dentro de una lógica artística esencialmente distinta de la realista. Según la nueva lógica, la actual Colombia es hasta tal punto corrupta y podrida que el ser más puro, inocente y valioso que se pueda encontrar allí es precisamente el sicario, porque acaba con la plaga que es la gente y con la plaga que es, en general, la vida. Mediante la paradoja y la exageración se lleva al extremo una evaluación de la

realidad y, a la vez, se está provocando. Pero además, esta primera mirada, la que se percibe de entrada, no es la única. La duplica una mirada crítica, propia del intelectual de vuelta de todo que es el viejo gramático, el narrador-protagonista. Quien entiende este personaje percibe también que la seducción y la fascinación que pueda sentir por Alexis nunca alcanza a nublarle el cerebro como a un enamorado cualquiera. El hombre profundamente desengañado que es el viejo gramático siempre conserva la lucidez crítica, aun en medio de sus efímeros entusiasmos. Ve en Alexis al ser único, puro, al Ángel (¿lo cree de verdad o lo dice más que nada para provocar? —siempre queda la duda—), pero también al pobre analfabeto, al ser posmoderno *light* (“contemporáneo” en el sentido de Fernando Cruz Kronfly¹⁸⁸), cuya capacidad crítica está totalmente aniquilada por el consumismo de la época. Recordemos la escena en la que el viejo gramático, en un ataque de furia, tira por la ventana la tele porque ya no aguanta más la afición de su joven amante al ruido permanente y al *zapping*. Realmente estamos muy lejos de la visión romántica acrítica, en el sentido de Girard, que varios críticos creyeron encontrar en *La Virgen de los sicarios*. Según el comentario que Ricardo Silva Romero¹⁸⁹ hace sobre la película dirigida por Barbet Schroeder, el narrador-protagonista “se enamora perdidamente de Alexis”. Ni tan perdidamente, lo acabamos de comprobar, lo que ocurre es que Silva Romero hace una lectura *romántica* de un discurso *novelesco*. Este tipo de error de recepción engendra otro: el mismo crítico que no ha percibido el carácter polifónico del discurso literario o cinematográfico de *La Virgen de los sicarios* piensa ahora que el texto documental, donde sí alcanza a reconocer varias voces, es más rico. Por lo tanto, cree que más interesante que ver la película *La Virgen de los*

¹⁸⁸ Ver *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad* (1998).

¹⁸⁹ Ver el artículo “Más que una película, *La Virgen de los sicarios* es una columna de opinión”, en *Semana*, 1 de enero de 2001. Disponible en la red: <http://www.semana.com/noticias-cultura/virgen-sicarios/15786.aspx>.

sicarios (cuya finalidad es, según él, “ser fiel a la realidad”) sería leer el “aterrorizado diario de producción” de su director, Barbet Schroeder.

No solamente en el campo del periodismo literario o cinematográfico, sino también en el de la crítica académica se pone de manifiesto esta confusión. En el libro ya citado, Margarita Jácome propone una comparación entre la película de Barbet Schroeder y las de Víctor Gaviria, a las que considera aventajadas:

[...] a pesar de la presencia de actores naturales en los papeles de Alexis y Wilmar, amantes sicarios de Fernando, y de otros personajes secundarios como “La Plaga” y “El Muerto”, la película de Schroeder no presenta la alteridad desde ella misma, como sí se podría sugerir en el proyecto fílmico de Gaviria, sino que ésta es siempre señalada en comparación con el mundo de la Medellín de antes, mostrándola más como una intrusión, como la basura que ensucia la ciudad de infancia de Fernando y haciendo que el espectador y el joven de las comunas no tengan un punto de encuentro sino de alejamiento de miradas (2009: 182).

Según la argumentación propuesta se podría prolongar la comparación también entre la obra literaria *La Virgen de los sicarios* y la “literatura testimonial”: una vez más la balanza se inclinaría a favor de la última. ¿En qué error de recepción se incurre aquí? Se ignora que la *forma* de una obra de arte, según su nombre lo indica, no es compatible con la riqueza semántica amorfa, azarosa, desorganizada, tal y como se encuentra en la vida misma. La obra polifónica deja oír varias voces particulares, diferentes entre sí, pero que en su conjunto no son caóticas sino que producen sentido. Hay siempre una conciencia superior, la del artista, que somete todos los mecanismos de producción del sentido a una elaboración, a una selección, a una organización. Ninguno se le escapa de las manos para seguir su camino como rueda suelta. Por diferentes que sean, todas las voces que componen la polifonía están

concertadas y quedan eliminados los ruidos de fondo. La polifonía es típica del proceso de creación de sentido en la obra de arte, mientras que en la vida real, la pluralidad de voces, desengañémonos, no engendra más que cacofonía. Por esta razón las producciones literarias que hacen del testimonio su último fin son o bien “monológicas” en el sentido de Bajtin, o bien su riqueza semántica tiende al caos y finalmente no alcanza a producir sentido: su variedad se queda en el color local y en lo “insólito” de la anécdota. La polifonía, la “puesta de acuerdo” de todos los mecanismos generadores de sentido, no está a su alcance; solamente la obra literaria auténtica es capaz de plasmar una evaluación múltiple y matizada de la realidad. La divergencia de voces puede ser más o menos pronunciada en una obra, según ésta se incline más hacia el polo de riqueza semántica o, al contrario, hacia el de la coherencia, para pensar en términos de Lucien Goldmann. Pero cierta unificación, cierta concertación intrínseca a la idea de *forma*, es propia de la obra literaria en general, por lo tanto no puede ser censurada alegando que es una práctica hegemónica, inauténtica y convencional, como lo hace Margarita Jácome siguiendo al pie de la letra ciertas tesis de los estudios culturales, que ignoran el nivel estético de las producciones artísticas:

Es evidente que la mediación que ejecuta Fernando no tiene como fin un acercamiento al “otro” posibilitado por los actores naturales y por la experiencia vital que aportan en *Rodrigo D. o La vendedora de rosas* por ejemplo, cuya presencia “insiste en la ‘realidad’ y en la exterioridad del acto de representación” (Jáuregui y Suárez, 2002: 389), sino que los actores no profesionales siguen siendo el simulacro de unos seres carentes de una identidad cultural ciudadanamente correcta de acuerdo con los estándares de la mirada hegemónica del protagonista letrado y no desde lo “otro”, convirtiéndose así en uno más de los procesos de exclusión que quiere representar y, si se quiere, en un fracaso fílmico en lo referente a la selección de los actores [*sic*]. [...] En *La Virgen de los*

sicarios, los actores naturales están repitiendo el guión de Vallejo que ejerce una ventriloquia poco convincente a través de los sicarios adolescentes (2009: 182-183).

Nuevamente se parte aquí de una premisa equivocada: parece que, según la autora, el proyecto de toda obra literaria debe necesariamente dar voz al “otro”, al marginado, según el modelo de la “literatura testimonial”, que hizo suyo este propósito. No vemos el porqué. Ni tampoco por qué el intento de borrar las huellas de la mediación y la presencia del mediador —que de todos modos están actuando— se interpretaría como prueba irrefutable de autenticidad del discurso. Nos parece, con Bajtin y Girard, que la realidad es precisamente la contraria: el discurso artístico (sea literario o fílmico, como en nuestro caso) es más auténtico que el testimonial, realista en el sentido más estrecho del término, porque, a diferencia de éste, revela al mediador, muestra la conciencia que actúa como filtro y la somete al análisis —propio y público—. El *romanticismo* de Girard, igual que el realismo de la literatura documental y todos los *ismos* que implican falta de distancia crítica no logran eliminar la mediación, sino que la sufren sin ser conscientes de ella, la reflejan de manera acrítica, irreflexiva. La ignoran, la encubren, recurriendo al autoengaño, no la revelan para analizarla; pero no por estar escondida la mediación deja de existir y de ejercer su influencia, falseando la perspectiva. Es el gran problema de la “literatura testimonial” y sólo alguna que otra obra se salva de la falsedad precisamente con ostentar al mediador o a los mediadores, siguiendo el camino abierto por Miguel Barnet con *Biografía de un cimarrón* (1966). Pero la gran mayoría de la producción testimonial se autoengaña pensando que esconder al mediador es la receta que garantiza la autenticidad del escrito. Esto lleva a obras como *No nacimos pa semilla* (1990) a plantear situaciones falsas, *románticas* en el sentido de Girard, estereotipadas como la del joven

sicario moribundo que, en el lecho de muerte hace el balance de su vida y se pone a contar:

Ahora Toño se encuentra en el pabellón San Rafel [sic] del Hospital San Vicente de Paúl. Un pabellón de guerra que se mantiene rebozado de heridos y futuros muertos, víctimas de una guerra desproporcionada, que sin frentes definidos camina día y noche en las calles de Medellín. Un martes, hace ya tres meses, le pegaron un changonazo cuando se iba a subir a un colectivo en el barrio. El tiro de regadera le perforó el vientre, y lo puso a bailar entre la vida y la muerte. A sus veinte años Toño ha frentiado muchas veces la muerte, pero nunca la había sentido tan cerca. Sabe, aunque no lo diga, que este [sic] es su final.

Su cuerpo está menudo, el rostro pálido y los ojos negros perdidos en unas grandes cuencas. Con voz tranquila empieza a contarme su vida, mirándose hacia adentro, como haciendo para él mismo un inventario (2002: 24).

No es el único personaje al que, en el momento menos oportuno de su vida, supuestamente le da por contar la historia de su vida, lo cual hace inverosímil la declaración del autor en la *Presentación*: “Este trabajo presenta la voz propia de algunos de los protagonistas de la violencia que hoy padecemos” (2002: 18). A otro personaje “castizo”, Don Rafael, campesino honrado y luego vecino responsable y digno de los barrios marginales, le da por sincerarse repentinamente con nosotros. Sin embargo, es obvio que en el clima de violencia e injusticia en que transcurre toda su existencia, su larga vida, más bien excepcional, se debe precisamente a su prudencia y discreción. “Entre un tono serio y carcajadas momentáneas, empatando un cigarrillo con otro, don Rafael empezó a contarme la novela de su vida” (2002: 65) dice el autor, pero su tono no convence. Además, el uso de la palabra “novela” en su sentido coloquial indica que el autor muy probablemente confunde la literatura con

el relato de hechos sensacionales. La perspectiva que se nos propone es muy limitada. Por todo comentario, recordemos la reacción del narrador-protagonista del tomo que cierra *El río del tiempo*, *Entre fantasmas* ante la “literatura-documento” o la autobiografía clásica:

Si el cine no tiene razón de ser, ni el teatro, ni la novela, ¿qué queda entonces? Hombre, queda la muerte, y en su defecto los recuerdos: el libro de Memorias, que es el género máximo. Ahora bien, ¿Memorias recordando al tendero, al carnicero, a los marihuaneritos de Medellín? ¿Y por las que pase un solo personaje famoso, Sartre, pero de lejos? ¿Se puede? Todo se puede en este mundo [...] (1998: 697).

Tan claro queda, por una parte, que ocultar al mediador no lleva a la autenticidad pretendida por un amplio sector de la “literatura testimonial”, como, por otra parte, que en *La Virgen de los sicarios* tomar conciencia de la mediación y someterla al análisis es la actitud *novelesca*, crítica, honrada y auténtica por la que opta el autor. El error de recepción que consiste en considerar que el discurso *novelesco* de Fernando Vallejo es convencional y hegemónico ocurre esta vez inducido por la absolutización de las tesis de los estudios culturales o poscoloniales. En última instancia, también por su tendencia a ignorar el nivel estético, las posibilidades peculiares de expresión que tiene la literatura y su facultad de plasmar verdades múltiples y matizadas, evaluaciones diferentes de la realidad, a través de la *forma*. Este tipo de planteamiento convierte el rechazo de la totalización y de la organización del material narrativo a cargo de una conciencia superior en un nuevo dogma, todavía más reductor que los postulados modernos que pretende superar. Desatiende el nivel estético de la *forma* y su papel esencial en el proceso de producción de sentido. Con la pretensión de optar por todos los sentidos en el afán de renunciar a cualquier tipo de jerarquía, en realidad termina en el sinsentido y en la confusión total de los valores. Ignora que el redondeamiento, el

movimiento concéntrico implícito en el concepto de *forma* no tiene por qué ser necesariamente ideológico en el sentido reductor de la palabra, no tiene por qué identificarse siempre con la ideología oficial, dominante, sino que representa el grado superior de elaboración propio del nivel estético en el proceso de creación de significado. Como ya ha sido demostrado, esta actitud conduce a la sobrevaloración del documento y a la incomprensión de la obra literaria en su dimensión específica.

La recepción de *La Virgen de los sicarios* —enfocada aquí para alumbrar mejor su análisis a partir de textos críticos muy recientes—, parece prolongar los problemas de la así llamada “novela de la violencia” sobre los que García Márquez llamaba la atención hace más de cinco décadas, poniendo el dedo en la llaga con su crítica. El análisis profundo tanto de la producción como de la crítica literaria colombiana de aquel entonces que emprende García Márquez en su artículo “Dos o tres cosas sobre «la novela de la violencia»”¹⁹⁰, revela que la percepción errónea de la índole y funciones de la literatura lleva décadas distorsionando la perspectiva y confundiendo los valores en el *campo literario* colombiano contemporáneo. El parentesco entre la “novela de la violencia” de los tiempos de García Márquez y la “novela sicaresca” de los tiempos de Fernando Vallejo es obvio. Y también lo es que *La Virgen de los sicarios*, publicada en 1994, entronca con una tradición muy diferente de la “literatura testimonial”, siendo un libro de índole esencialmente distinta frente a cantidad de otros libros colombianos coetáneos que abordan desde otros supuestos y con otra perspectiva el mismo asunto del sicariato —la forma de violencia más espectacular y más preocupante de los últimos tiempos—.

Refiriéndose, en su artículo de 1959, a las numerosas “novelas de violencia” escritas en Colombia, García Márquez constataba que, a pesar de estar inspiradas en una realidad dramática y reciente que vivió el país,

¹⁹⁰ Publicado en la revista *La Calle*, en octubre de 1959, véase *Obra periodística 3. De Europa y América* (1997, Norma, Bogotá).

“todas son malas”, y afirmaba incluso que “algunos de sus propios autores” están “secretamente” de acuerdo con este dictamen. Bajo subtítulos dicientes como “El caso de las novelas equivocadas” o “No todos los caminos conducen a la novela”, García Márquez analiza las causas de este extravío, mostrando que el compromiso real del escritor no debe ser con la realidad referencial, anecdótica, sino con una realidad más profunda, de la vida misma. El escritor no tiene por qué sentirse obligado a defender en su literatura una causa política determinada, o a abrazar una ideología particular —como eventualmente sí lo puede hacer en su existencia real—, ni tampoco a dar cuenta de la época en su totalidad. Semejantes intentos, advierte el joven García Márquez, están de antemano condenados a quedarse en la superficie, por lo tanto nunca llegan a ser literatura:

Probablemente, el mayor desacierto que cometieron quienes trataron de contar la violencia, fue el haber agarrado —por inexperiencia o por voracidad— el rábano por las hojas. Apabullados por el material de que disponían, se los tragó la tierra en la descripción de la masacre, sin permitirse una pausa que les habría servido para preguntarse si lo más importante, humana y por tanto literariamente, eran los muertos o los vivos. El exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sesos esparcidos y las tripas sacadas y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes, no era probablemente el camino que llevaba a la novela. El drama era el ambiente de terror que provocaron esos crímenes (1997: 563).

Después de explicar el fracaso de las novelas comprometidas con la realidad en un sentido estricto y demasiado estrecho, de una manera miope, que acaban siendo siempre novelas de tesis, García Márquez indica el camino que la literatura colombiana debería seguir a su parecer, recordando los ejemplos de Ernest Hemingway, con su conocida teoría y

práctica del cuento entendido como un “iceberg”¹⁹¹, y de Albert Camus, autor de *La peste*.

Camus tenía suficiente documentación para ponernos los pelos de punta durante dos noches. Pero acaso la misión del escritor en la tierra no sea ponerles los pelos de punta a sus semejantes (1997: 563)

A sus contemporáneos los anima a un saludable cambio de rumbo, alertándolos sobre el extravío de buena parte de la “literatura nacional” que, para corresponder a una falsa expectativa, se había volcado hacia una tarea errada. Al desenmascarar la falsedad, al orientar la producción y la crítica literarias de la época hacia los auténticos valores, el comentario de García Márquez cumple quizás con la más alta misión de la crítica:

Camus —al contrario de nuestros novelistas de la violencia— no se equivocó de novela. Comprendió que el drama no eran los viejos tranvías que pasaban abarrotados de cadáveres al anochecer, sin [sic] los vivos que les lanzaban flores, desde las azoteas, sabiendo que ellos mismos podían tener un puesto reservado en el tranvía de mañana. El drama no eran los que escapaban por la puerta falsa del cementerio —y para quienes la amenaza de la peste había por fin terminado—, sino los vivos que sudaban hielo en sus dormitorios sofocantes, sin poder escapar de la ciudad sitiada. Sin duda, Camus no vio la peste. Pero debió [sic] sudar hielo en las terribles noches de la ocupación, escribiendo editoriales clandestinos en su escondite de París, mientras sonaban en el horizonte los disparos de los nazis cazando resistentes.

¹⁹¹ En “Dos o tres cosas sobre «la novela de la violencia»”, García Márquez cita de manera inexacta a Hemingway, extendiendo sus afirmaciones sobre el cuento a la obra literaria en general (“La obra literaria —decía Hemingway— es como el «iceberg»: la gigantesca mole de hielo que vemos flotar, logra ser invulnerable porque debajo del agua la sostienen los siete octavos de su volumen” (1997: 564).

La alternativa del escritor, es ese momento, era la misma de los habitantes de Orán en las interminables noches de la peste y era la misma de los campesinos colombianos en la pesadilla de la violencia (1997: 564).

Escribir a partir de la propia experiencia —desde su propio *habitus* en términos de Bourdieu o sobre sus propios *demonios* en palabras de Vargas Llosa— es también para García Márquez el único camino de la literatura verdadera. El escritor debería proponerse dar *forma* a aquellas experiencias de su vida que han dejado una huella profunda en su sensibilidad y en su conciencia, conectándose unas con otras y convirtiéndose en “Obsesiones” con mayúscula, de las cuales el autor solamente escribiendo se puede liberar para seguir viviendo. Éste es el sustrato que debe ser verdadero en una novela —coinciden García Márquez y Vargas Llosa— y no el argumento mediante el cual el escritor plasma sus *demonios*, da *forma* a sus experiencias vitales cruciales.

Me gustaría cerrar este comentario sobre la recepción literaria de *La Virgen de los sicarios* por la crítica colombiana señalando una interpretación —desafortunadamente inédita¹⁹²— que sí logra analizar con profundidad y agudeza el nivel estético de esta obra que tanto ha despistado a los críticos. En esta lectura se plantean la fidelidad y el compromiso de la obra con la vida compleja y múltiple y no con la realidad referencial a la cual muchos críticos suponen erróneamente que remite el libro en cuestión; se destaca el carácter *novelesco* diríamos con Girard o *polifónico*, según la propuesta de Bajtin de la autoficción de Fernando Vallejo, es decir, su espíritu crítico, cuestionador de todo lo establecido. En sus cursos de maestría del Instituto Caro y Cuervo, la profesora Hélène Pouliquen distinguía en *La Virgen de los sicarios* tres visiones del mundo sucesivas, tres axiologías que en su conjunto, hallado en pleno

¹⁹² Algunas de estas ideas aparecen en el último libro de Hélène Pouliquen, *El campo de la novela en Colombia* (2011, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá).

movimiento, compondrían un “horizonte cultural múltiple”. Este concepto quedaría definido en relación con la nueva manera de concebir la *forma* de la novela, propia de la modernidad tardía:

Obviamente, esta percepción de una “forma” literaria está ya muy lejos de ser inspirada en la solidez, en el carácter monolítico, sugeridos por conceptos como los de “visión del mundo”, o “estructura significativa”. Pero estos conceptos goldmannianos están ahí: en la lejanía; si fuera irreverente, diría: en la prehistoria.

La *forma* de la novela (obviamente abierta, con una dimensión de polisemia importante) se vería entonces, aquí, no como el producto acabado de una visión del mundo coherente, unitaria, sino como el conjunto de los efectos de sentido, realizados como “objeto estético” (Mukarovsky) por el lector-interpretante (1996: 34-35)¹⁹³.

En *La Virgen de los sicarios* este “horizonte múltiple” representaría, de forma inconclusa y no afirmativa, el balance propuesto por el autor, su evaluación compleja y matizada de la realidad colombiana, en particular, y en última instancia, de la realidad de la vida. Ninguna ideología o axiología en particular saldría realmente privilegiada por la instancia autorial eminentemente crítica de *La Virgen de los sicarios*. La autoficción se abre evocando con nostalgia las bondades de una vida casi patriarcal (o matriarcal), de una existencia idílica pero desaparecida para siempre como opción de vida. La visión nostálgica pero a la vez desengañada del orden premoderno, porque en ningún momento los valores del pasado idílico se proponen como solución ideal de los problemas del presente, se ve pronto desplazada por una visión romántica, pero de un romanticismo “corregido”, distinto del tradicional. En medio de un mundo corrupto y degradado, el narrador-protagonista vive sin embargo un encuentro

¹⁹³ El sintagma *horizonte cultural múltiple* y la cita pertenecen al estudio “El horizonte cultural implícito en *La última escala del Tramp Steamer*, de Álvaro Mutis” (1996).

excepcional: el encuentro con Alexis, el Ángel Exterminador, el ser humano fuera de serie, el único valioso, el único por el cual vale la pena vivir. Pero esta evaluación de la realidad también es efímera, Alexis se ve sustituido por Wílmor y el texto insiste en su parecido físico y psíquico, dinamitando de esta manera el mito romántico del ser único, del ser excepcional. La última mirada del narrador-protagonista aporta en el final del libro una evaluación distinta de todas las anteriores. Una mirada glacial del hombre indiferente, “invisible”, como reitera el texto en las últimas páginas, del hombre que ya no puede ilusionarse con absolutamente nada, resbala sobre todo lo que hay alrededor y lo registra con frialdad. Finalmente, ninguna de estas tres miradas que se revisan y desplazan una a otra representa, de manera estática y definitiva, la evaluación de la realidad que propone la voz axiológica del texto. En *La Virgen de los sicarios* esta evaluación queda en un constante fluir, imposible de apresar, por lo tanto también imposible de expresar de manera definitiva a través de la opción por una ideología o una axiología determinadas. La interpretación de la profesora Hélène Pouliquen lleva a la conclusión de que esta forma sin forma (definitiva) por estar en pleno movimiento sería, en el caso de *La Virgen de los sicarios*, el nivel estético que Bajtin identificaba con la *forma arquitectónica*.

El caso particular de la autoficción y concretamente *La Virgen de los sicarios* no hacen excepción en cuanto al comportamiento que, según se ha visto, la obra literaria en general tiene respecto a la realidad sociocultural en medio de la cual se va gestando. Sin embargo, es notorio que el pacto ambivalente de la autoficción —sin duda una de las manifestaciones más importantes del espíritu crítico y autocrítico, anticanónico del género novelesco, en la última literatura— está llevando al límite características que son propias de todo texto literario, provocando una tensión extrema entre la realidad y la ficción al cuestionar de manera radical la frontera que las separa. Además, por su naturaleza altamente provocadora, *La Virgen de los sicarios* lleva a sus últimas consecuencias

la relación del texto con la verdad, “exasperando” el código literario. Por esta razón, los problemas de recepción que acompañan casi siempre al texto literario valioso y original se exacerban, se agudizan al máximo con *La Virgen de los sicarios*. Tal como se ha podido constatar, los casos de lecturas ingenuas se multiplican y abundan incluso en el campo de la crítica. Pero no nos engañemos, semejantes lecturas extraviadas no son azares de la recepción: están inscritas en el texto, previstas y orquestadas por un autor que cuenta con estos efectos “secundarios” también para provocar. Son, en últimas, resultados de un pacto narrativo que, de manera diferente a la clásica, armando el gran escándalo, afirma su disidencia frente al pacto de lectura tradicional cuya benevolencia con el lector ha degenerado hoy en día en una actitud acrítica, interesada solamente en el éxito editorial, visible en muchos escritores contemporáneos. Fernando Vallejo toma distancia de “esta caterva de novelistas damnificados y serviles, maestros en adular al lector y mendigarle su benevolencia en tanto ansían premios literarios, reconocimientos y honores” (2010: 137) para decirlo con las palabras del viejo deslenguado que habla en su libro recién publicado, *El don de la vida*. El narrador-protagonista del último tomo de *El río del tiempo*, *Entre fantasmas*, expresa, sin censura y sin reverencia alguna, ante el lector esta actitud, implícita en *La Virgen de los sicarios* e inscrita hondamente en el pacto de lectura por el que opta Fernando Vallejo en toda su obra, para retar a su lector. Idos son, según el despiadado narrador-protagonista “los tiempos de andarle dando coba al lector como si fuera una eminencia y el autor un pendejo. ¿No será al revés? Nunca un autor debe rebajarse al nivel de sus lectores: debe subirlos, como del culo, a su altura, levantándolos del cieno de la ignorancia” (1998: 684). La provocación latente en la propuesta de un pacto de lectura diferente del clásico se hace manifiesta, de manera explosiva, unas cuantas páginas después donde se lee una sarta de improperios al lector al estilo de Peter Handke en *Insultos al público*:

[...] lector es voluble, caprichoso, olvidadizo, y hay que estarle recordando constantemente las cosas. No registra, y lo poco que registra se le olvida al instante. Más de tres o cuatro personajes se le enredan y apuesto a que no sabe latín. El lector es simplista, incompetente, morboso; quiere que le cuenten cómo entra detalladamente el pene en la vagina. Y traicionero además, cambia de autor. No me merece el menor respeto (1998: 688).

2. La plena expresión del “hiperrealismo” en *El desbarrancadero*

Un rasgo que singulariza la prosa de Fernando Vallejo en general, y alcanza fuerza y brillo especiales en *El desbarrancadero* (2001) es el tono pasional del discurso —una reminiscencia moderna—, que viene a matizar la amargura, la desesperanza y la indiferencia total desde las cuales habla a menudo el narrador-protagonista de sus libros. Sumamente escéptico ante los valores de la modernidad, Fernando no propone jamás discursos encaminados a cambiar el mundo, ni programa o solución alguna para la humanidad. Una profunda conciencia de la fugacidad de todo le impide elaborar proyectos a largo plazo; pero no le impide, en cambio, cuestionarlo todo apasionadamente a partir de lo que se podría llamar, en sentido figurado, una "mirada homosexual", con una pasión destructora que parece ser el reverso de la mirada encantada, eufórica, mágica, de un García Márquez. Por esta razón, la literatura de Fernando Vallejo no puede ser tildada, sin matizar, de “posmoderna”, como lo hace, a la ligera, cierto sector de la crítica¹⁹⁴. El espíritu crítico e

¹⁹⁴ Ver, por ejemplo, Villena Garrido, Francisco, *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo* (2009): “La producción de Vallejo se ubica en la posmodernidad latinoamericana [...]” (2009: 14). Nótese, además, que en la misma vaga categoría de la “posmodernidad latinoamericana” el autor sitúa a algunos de los máximos representantes de la gran narrativa de los sesenta y sus inmediatos predecesores: “Es posible trazar una línea evolutiva desde los primeros discursos que esbozan una posmodernidad latinoamericana, a través de la crítica del pensamiento moderno, en obras de Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y los escritores del Boom, hasta la emergencia de una literatura desviacionista, apartada del

incluso hipercrítico del narrador-protagonista es sin duda de raigambre moderna, igual que el apego incondicional a unos valores éticos defendidos a ultranza y con suma autoexigencia. Sin embargo, esto no implica que los valores de Fernando sean idénticos a los de la modernidad ilustrada y su comportamiento se deje guiar por la ética humanista. Sería imposible, ya que Fernando Vallejo escribe desde el siglo XX y lo que llevamos del XXI. Pero aunque el contenido de ideas no coincida con el ideario de la modernidad ortodoxa, temprana, el espíritu autocrítico es propio de la modernidad que avanza y se modifica con el paso de los años. Al estilo de los cínicos antiguos, el narrador-protagonista propone sus propios valores y una ética personal, que se va elaborando y afinando con cada libro. En estos principios y criterios propios, libremente elegidos o forjados de acuerdo con su experiencia vital, el narrador-protagonista cree con la fe de un moderno. Está lejos, por lo tanto, de la “ética indolora de los nuevos tiempos democráticos” y del “crepúsculo del deber” que, según el libro homónimo de Gilles Lipovetsky (1992) definirían la sociedad actual, posmoderna.

Desde luego, igual que en la autoficción comentada en el apartado anterior, en *El desbarrancadero* tampoco se trata de un lenguaje realista. El “exceso” que se manifiesta a través de la visión hiperbólica, de la acumulación y de la exageración, presentes también en los libros que hemos analizado antes, es, sin duda, atributo del lenguaje ficcional. Si el discurso ficcional de *La Virgen de los sicarios* no se tiene que confundir con un discurso testimonial sobre el fenómeno del sicariato, *El desbarrancadero* tampoco se puede leer como una autobiografía. Numerosas entrevistas dan fe del cansancio del autor ante preguntas

canon y con un contenido que desde el margen redefine la experiencia cultural” (2009: 15). Amén del uso muy cuestionable que se le da al concepto de canon, visto como único e inamovible, se están confundiendo aquí los discursos literarios que dan expresión a una modernidad sui géneris, criolla, periférica y por esta misma razón crítica de la modernidad occidental, eurocéntrica, con el discurso que plasma una manera de sentir diferente de la moderna, un “pensar-vivir” posmoderno según Fernando Cruz Kronfly (1998).

insistentes a propósito de la realidad autobiográfica que, suponen algunos, estaría detrás de este libro. A todos ellos Fernando Vallejo les contesta subrayando siempre que se trata de una obra literaria. Pero si bien en ningún momento el discurso ficcional de *El desbarrancadero* puede confundirse con el discurso realista, hay que reconocer que una de sus particularidades más notorias, estrechamente ligada a su tono pasional, vehemente, es la manera personal de vincularse íntimamente con la realidad y de incidir en ella. En esto radica la fuente principal de la provocación que genera el discurso incendiario de Fernando Vallejo.

Para estudiar esta peculiaridad de su escritura se hacen imprescindibles como soporte teórico las reflexiones ya clásicas de Walter Benjamin (1936) sobre el narrador, reflexiones que nos proporcionan argumentos sólidos para plantear aquí la diferencia esencial que separa las obras de Fernando Vallejo tanto de la gran narrativa de los sesenta como de la así llamada “literatura testimonial”. La crítica que Benjamin hace del género de la novela va en la misma dirección de los planteamientos de Fernando Vallejo. Apoyada en el pensamiento del joven Lukács, la tesis de Benjamin es que la novela se sitúa en una tradición esencialmente distinta de la tradición oral, propia de la *narración*, es decir, en términos de Georg Lukács, de la *épica grande*, de la epopeya. Género moderno por excelencia, dependiente de la letra escrita y de la imprenta, la novela se beneficia de todas las ventajas de la modernidad y de la civilización técnico-instrumental, pero también adolece de todos los males modernos:

El más temprano indicio del proceso cuya culminación es el ocaso de la narración, es el surgimiento de la novela a comienzos de la época moderna. Lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido más estricto), es su dependencia esencial del libro. [...] Al no provenir de, ni integrarse en la tradición oral, la novela se enfrenta a todas las otras formas de creación en prosa como pueden

ser la fábula, la leyenda e, incluso, el cuento. Pero sobre todo, se enfrenta al narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es incapaz de hablar de forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e imposibilitado de darlo. Escribir una novela significa colocar lo inconmensurable en lo más alto al representar la vida humana. En medio de la plenitud de la vida, y mediante la representación de esta plenitud, la novela informa sobre la profunda carencia de consejo, del desconcierto del hombre viviente (1991: 115).

Benjamin pone en relación el carácter idealista de la novela como género que se ha desprendido de la realidad y de la experiencia vital con la ruptura —analizada por Lukács— que se da en la modernidad entre el individuo y el mundo. Esta ruptura sin la cual no puede existir el distanciamiento crítico que distingue al individuo problemático (el héroe de la novela, según Lukács) implica, al mismo tiempo, la incapacidad, sintomática en la novela, de conectar con la experiencia colectiva de la humanidad, una experiencia de vida opuesta al conocimiento abstracto y guardada a través de siglos de manera viva. Al ser transmitida de boca en boca, esta sabiduría popular, una filosofía de la vida, se expresa en los consejos presentes siempre a la hora de narrar, como forma del saber práctico, útil para la misma existencia:

Un rasgo característico de muchos narradores natos es una orientación hacia lo práctico. [...] el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha. Y aunque hoy el «saber consejo» nos suene pasado de moda, eso se debe a la circunstancia de una menguante comunicabilidad de la experiencia. [...] El consejo es sabiduría entretejida en los materiales de la vida vivida. El arte de

narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo (1991: 114-115).

Según el diagnóstico que hace Benjamin, “el arte de la narración está tocando a su fin. [...] Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias” (1991: 112). La pérdida de la narración así entendida es consecuencia del divorcio cada vez más visible entre la ideología moderna y la novela como género moderno por excelencia de una parte, y la realidad de la vida, de otra, fenómeno que, según Benjamin se hizo visible como nunca antes con ocasión de la Segunda Guerra Mundial:

¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca. Y eso no era sorprendente, pues jamás las experiencias resultantes de la refutación de mentiras fundamentales, significaron un castigo tan severo como el infligido a la estratégica por las guerras de trincheras, a la económica por la inflación, a la corporal por la batalla material, a la ética por los detentadores del poder (1991: 112).

Con esta tradición de la experiencia vivida, esencial, significativa, vuelve a conectar la escritura de Fernando Vallejo. Así se explica su mirada crítica sobre el género de la novela y su búsqueda de otro tipo de discurso ficcional —que parece finalmente encontrar en la autoficción—; y, a nivel estilístico, la recreación que hace del lenguaje hablado, optando por un narrador en el sentido particular que Benjamin le da al término. Todas estas características de la escritura de Fernando Vallejo dan fe de una actitud crítica ante la modernidad, profundamente inscrita en la forma,

mediante la cual el autor toma distancia de la tradición escrita y conecta directamente con la vida, esquivando toda mediación —fenómeno típico de la edad moderna¹⁹⁵—.

Más de una vez la crítica o la recepción del público han reducido una importante peculiaridad de la escritura de Fernando Vallejo, que consiste en asumir el discurso en el sentido de narrar desde la propia experiencia de vida, a una mera opción gramatical, a lo sumo, un rasgo estilístico: la (no) elección de la primera persona verbal a la hora de narrar. Como ejemplo, valga el planteamiento que hace de la cuestión Juan Gabriel Vásquez en su reseña de *La rambla paralela*, titulada “La esquizofrenia del punto de vista”:

Vallejo [...] finge creer que el novelista de tercera persona es más mentiroso que el de primera. No seré yo quien señale, a estas alturas del curso, que la máscara del yo encerrado no es menos ficticia que la del dios sabelotodo; no diré que un novelista en tercera persona puede reducir la materia de su libro a su propia experiencia, como hace Vallejo¹⁹⁶.

Tal planteamiento está desenfocado porque contempla exclusivamente el aspecto formal, desprendido del significado de la obra; en términos bajtinianos diríamos que analiza el material verbal elaborado, la forma composicional, sin tener en cuenta la forma arquitectónica. Se hace caso omiso de que el análisis formal del uso de la primera o tercera persona verbal nada puede revelar si no se relaciona también con un tipo de discurso, como intentamos hacerlo recurriendo a los instrumentos teóricos que ofrece la lectura de Benjamin.

¹⁹⁵ El planteamiento central de Girard al respecto se glosa en las páginas 215-219 de este estudio.

¹⁹⁶ Reseña disponible en la red, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/bole69/bolet33.htm>. Consulta: diciembre, 2010.

Más recientemente, en una conversación con Fernando Vallejo, Laura Restrepo reitera el mismo punto de vista:

L.R. Pero antes déjame que te hable de algo que dices mucho, lo de la primera persona literaria; a mí me parece una generalización que no tiene validez...

F.V. Pero no nos fijemos en esas peleas, ¡hablemos de Colombia...!

A nosotros nos unen muchas cosas porque nosotros somos colombianos¹⁹⁷.

La reacción del autor, quien le cambia el tema, es una respuesta sin palabras. De hecho, Fernando Vallejo ya había contestado esta pregunta, pero en otra parte: en su brillante y muy personal análisis del *Quijote* que, a su modo de ver, es una novela de primera persona camuflada bajo la apariencia de la novela tradicional, de tercera persona, con narrador omnisciente¹⁹⁸. En el *Quijote* Fernando Vallejo reconoce un narrador que asume el discurso a pesar de recurrir a menudo a la tercera persona gramatical, y esta perspicaz advertencia debería leerse como una invitación a cuestionar aquellos análisis demasiado formales y estadísticos, que se quedan en la observación atenta y en la descripción minuciosa pero mecánica del material verbal.

A nivel continental otro ejemplo de planteamiento similar, superficial y equivocado, se encuentra en el frívolo libro de Mempo Giardinelli, *Final de novela en Patagonia* (2000). Mezcla de consideraciones ligeras sobre el proceso de escritura de la novela, amenizadas con una crónica de viaje de un subjetivismo desatado, este libro informe —que Rosa Montero considera “precioso”, “oro puro”, y Luis Sepúlveda (su “entrañable amigo”, Giardinelli, 2000: 18) recomienda como “delicioso”— es un salpicón

¹⁹⁷ En el reportaje “Diálogo entre los escritores Laura Restrepo y Fernando Vallejo: Delirio y desbarrancadero en Colombia” por Juan Cruz, 02.03.2008. Consultado en línea: http://www.elpais.com/articulo/reportajes/Delirio/desbarrancadero/Colombia/elpepusocdmg/20080302elpdmngrep_3/Tes.

¹⁹⁸ Ver también las pp. 52-55 y la nota 165 de la p. 190 de este trabajo.

pretencioso, con ambiciones de *pot-pourri*, el típico escrito ameno para leer en la playa. El fragmento que reproducimos a continuación ostenta el mismo malentendido alrededor de los discursos en primera y en tercera persona que venimos analizando:

El año pasado Fernando Vallejo, el agudo narrador colombiano, se pasó toda una gira que hicimos por Holanda y Bélgica junto con otros colegas, despotricando contra las novelas de tercera persona. Vallejo sostiene —en su estilo siempre provocador— que «la novela en tercera persona ha muerto». Pero aun si yo eligiera la primera persona para esta novela, tendría que decidir la de quién. ¿Narra Victorio? ¿Narra Clelia? ¿O ambos, y en contrapunto? Sí, quizá debería probar las dos primeras personas, para que ninguna anule a la otra. Pero la épica del texto, digamos, la acción se me complicaría mucho... Hummm, todo un tema que aún me falta resolver... (2000: 184-185)

Una vez más se está confundiendo un aspecto formal con el espíritu de un tipo de discurso. Como consecuencia, al contrario de lo que sostiene Fernando Vallejo, Giardinelli ve en el *Quijote* la novela fundadora del género en su variante clásica, con narrador omnisciente de tercera persona:

[...] soy conciente [sic] de que la novela, tal como la vengo resolviendo, es un texto de acción pura. Los personajes, en estas novelas, se mueven como marionetas cuyos hilos maneja el narrador en tercera persona. Es un modo clásico que no tiene nada de malo, desde luego. La novela moderna empieza así, con el *Quijote* de Cervantes. Y en el siglo XX hubo centenares de grandes novelas en tercera persona; sin ir más lejos, fueron maestros de ella Hemingway y nuestro Soriano (2000: 184).

En su reciente libro *La muerte y la gramática. Los derrotados de Fernando Vallejo* (2010), Jacques Joset cita este pasaje sin aclarar el malentendido, ya que su estudio no supera la recopilación de datos, quedándose a nivel de la descripción. Ni el uso de la tercera persona se debe identificar automáticamente como marca de la distancia crítica en el discurso, ya que a través de la tercera persona se expresa a menudo una visión acrítica, aproblemática, monológica; ni tampoco hay razones para considerar que el uso de la primera persona implica la ausencia de la *extraposición* del *autor-creador* (Bajtin) y por lo tanto de la *forma*, predestinando el escrito a la esfera de lo testimonial. La primera y la tercera persona gramatical no son sino posibilidades estilísticas, instrumentos que el creador elige y usa en función de su proyecto, por lo tanto su significado depende enteramente del contexto de la obra y de ninguna manera se puede establecer *a priori*.

Volveré ahora al discurso basado en la experiencia vivida, cuyo ocaso en nuestra época lamenta Benjamin, pero cuyo rescate emprenden varios escritores contemporáneos, de los cuales una de las voces más personales y significativas pertenece a Fernando Vallejo. Habría que hacer una segunda delimitación, que permitiera distinguir entre el discurso de la experiencia y el discurso testimonial. En cuanto a este aspecto, la reflexión de Benjamin es también esclarecedora. En el ensayo antes citado, el filósofo alemán distingue una forma de comunicación que va ganando terreno con la modernidad y que se enfrenta igualmente a la narración, si bien no se confunde con el discurso novelesco. Se trata de la información, que “cuenta con la prensa como uno de los principales instrumentos del capitalismo avanzado” y que “por antigua que sea, jamás incidió de forma determinante sobre la forma épica. Pero ahora sí lo hace” (1991: 116). La noticia no selecciona de la experiencia vivida lo relevante, lo significativo, como lo hacía la narración, sino que seduce al público con su frescura, su actualidad y sus detalles descriptivos que presentan el gran atractivo de poder ser sometidos a la contrastación con la realidad

referencial¹⁹⁹. Considerando el uso que la información hace del lenguaje, Benjamin la presenta como forma de comunicación opuesta a la narración porque su manera de relatar una noticia —prosaica, profusa en explicaciones—, comprueba una vez más el triunfo del espíritu racionalista:

Cada mañana nos instruye sobre las novedades del orbe. A pesar de ello somos pobres en historias memorables. Esto se debe a que ya no nos alcanza acontecimiento alguno que no esté cargado de explicaciones. Con otras palabras: casi nada de lo que acontece beneficia a la narración, y casi todo a la información (1991: 117).

En cambio, el manejo que la narración hace del lenguaje es de totalmente otra índole. En la narración, el lenguaje se aleja de su uso convencional y se emplea de manera más bien poética, ya que a menudo lo que se persigue es nombrar la faz oculta de la realidad o de la vivencia, explorar lo desconocido, lo innombrable:

Es que la mitad del arte de narrar radica precisamente, en referir una historia libre de explicaciones. [...] Lo extraordinario, lo prodigioso, están contados con la mayor precisión, sin imponerle al lector el contexto psicológico de lo ocurrido. Es libre de arreglárselas con el tema según su propio entendimiento, y con ello la narración alcanza una amplitud de vibración de que carece la información (1991: 117).

En el fondo, se trata aquí de la diferencia entre la obra literaria, cuyo rasgo distintivo es la *forma* así como la entiende Bajtin y el relato documental, desprovisto de ella. El relato que es noticia no representa

¹⁹⁹ Sobre el atractivo de la noticia, de lo último, de lo actual desde un punto de vista estrictamente temporal, véanse también las reflexiones de Fernando Cruz Kronfly, en el libro ya citado, sobre la categoría por él propuesta de lo *contemporáneo*, igualmente relacionada con el fenómeno de la modernización, con el aspecto técnico-instrumental de la modernidad.

una evaluación, una interpretación, un juicio personal y único sobre la realidad, sino meramente un fragmento de esta misma. La noticia es un relato no distanciado, que no supone la *extraposición* del autor, por lo tanto no es poseedor de una *forma* en el sentido de Bajtin. A pesar de la paradoja aparente, el lenguaje poético, en este caso la palabra hiperrealista, penetra y desentraña la realidad, alumbra sus lados ocultos, mientras el lenguaje realista se queda en la superficie, en la apariencia a menudo engañosa.

Propondré entonces un análisis de *El desbarrancadero* que tenga como punto de partida la atenta observación del nivel textual visto como *forma composicional* que plasma una *forma arquitectónica*. Antes de empezarlo solamente queda por añadir un último eslabón al marco teórico arriba esbozado: la reflexión de Pierre Zima (1981)²⁰⁰ en torno a su concepto de *sociolecto*. Según el crítico francés, toda ideología y toda posición inducidas por determinados intereses sociohistóricos tienen su manifestación lingüística (en sus tres dimensiones: lexical, semántica y sintáctica), que él llama *sociolecto*. El discurso literario reacciona ante los diferentes sociolectos de su época, ideológicos o no ideológicos (Pierre Zima se detiene sobre dos ejemplos de los últimos: el sociolecto de la conversación mundana y el de la publicidad), que actúan siempre como mediadores entre los diferentes sistemas de interpretación existentes en la sociedad y el discurso literario. Con otras palabras sea dicho, el discurso literario hace uso de los sociolectos como instrumentos de trabajo, como materia prima para evaluar y elaborar la realidad; por consiguiente, para poder dar cuenta de la relación entre el texto de ficción y su contexto sociohistórico, el crítico debe desarrollar la facultad de reconocer, en las estructuras lingüísticas, los diferentes contextos y los distintos intereses sociales. Así, el discurso ficcional de *El desbarrancadero* se podría definir como una elaboración, una evaluación

²⁰⁰ En español existe un fragmento del libro *L'ambivalence romanesque: Proust, Kafka, Musil*, traducido por Hélène Pouliquen: "Hacia una sociología del texto" (1984).

y una interpretación de la realidad colombiana, hechas a partir de al menos dos discursos preexistentes en la sociedad, que, al igual que las palabras, le sirven al autor como materia prima. Principalmente ante estos discursos reales reacciona el discurso ficcional, de ellos se alimenta. Se trata del discurso cotidiano tradicional con sus valores, las banalidades de la conversación fundadas en el sentido común, por una parte, y del discurso de la tradición literaria, por otra parte.

Desde un principio, el discurso ficcional de *El desbarrancadero* se aparta del uso común del lenguaje hoy en día, un lenguaje divorciado de la realidad y, por esta misma razón, vacío. El narrador-protagonista reflexiona sobre el trastorno de las categorías semánticas que entraña la crisis de los valores, la falta de principios del mundo actual, confuso, caótico: entre "conservadores" y "liberales" no hay más diferencia que entre los loros que volaban en bandadas sobre la finca de Santa Anita gritando "¡Viva el gran partido liberal, abajo conservadores hijueputas!" y los otros loros que gritaban "¡Viva el gran partido conservador, abajo los liberales! O sea lo mismo pero al revés. [...] Conservadores y liberales por igual eran una mísera roña tinterilla, leguleya, hambreada de puestos públicos, y en siglo y medio de contubernio con la Iglesia se cagaron entre todos en Colombia" (2008: 122). Otro ejemplo relevante de corrupción del idioma es el uso actual de la palabra "sicario", que el narrador-protagonista censura: por la frecuencia de las muertes violentas y la impunidad de los asesinos los contemporáneos dieron en llamar "sicario" a cualquier criminal, y como consecuencia se perdió la distinción entre "el que mata por cuenta ajena, por encargo" y el que mata "motu proprio, de su libre y soberana voluntad" (2008: 130). Y los ejemplos de confusiones semánticas se multiplican en el libro. En cuanto a don Rufino José Cuervo, que trataba de corregir errores para que las palabras no perdieran su sentido propio, Fernando Vallejo lo sitúa en el mismo mundo ideal de la abuela: un mundo auténtico, valioso, pero irremediablemente perdido y anacrónico. Su alter ego, el narrador-protagonista, ve la lengua

precipitarse por el mismo desbarrancadero en el que está cayendo la humanidad entera:

Es que yo creo en el poder liberador de la palabra. Pero también creo en su poder de destrucción pues así como hay palabras liberadoras también las hay destructoras, palabras que yo llamaría irremediables porque aunque parezca que se las lleva el viento, una vez pronunciadas ya no hay remedio, como no lo hay cuando le pegan a uno una puñalada en el corazón buscándole el centro del alma. ¿Como por ejemplo cuál? Como por ejemplo, doctor, ese "hijueputa" que nos regalaba la Loca, tan maternal, tan dulce, tan tierno que usted no tiene ni idea ya que las palabras, aunque poderosas, a veces se empantan en un charco, y no pueden expresar los múltiples matices del paisaje ni apresar los ires y venires del viento (2008: 73).

Como la suerte de la humanidad y la de la lengua corren parejas, la muerte también planea sobre el idioma:

¡O qué! ¿Se cree eterna esta lengua pendeja? Lengua necia de un pueblo cerril de curas y tinterillos, aquí consigno tu muerte próxima. Requiescat in pace Hispanica lingua" (2008: 112).

La única manera de rescatar la lengua sería asumir la palabra, hablar "sin comillas", sin remilgos, sin declinar la responsabilidad. De aquí la furia que le provoca al narrador-protagonista la secretaria que transcribe el texto tratando de "maquillarlo" como a una señorita:

Y no me le vaya a poner cursiva a nada, que las detesto. Y a propósito, lo de "alto riesgo" del curita de Boston, ¿cómo lo puso? ¿Simple, o entre comillas?
– Entre comillas.

– ¡Idiota! ¡Quíteselas! Uno es de alto riesgo o no es nada, y san se acabó (2008: 172).

Hay que hablar pues en nombre propio, con franqueza, para desbaratar todos los lugares comunes que son la muerte del idioma y que nacen precisamente por la repetición irreflexiva de palabras ajenas, insípidas, repetición que termina por divorciarlas de la realidad y volverlas vacías, falsas, mentirosas. Ante este fenómeno, la furia con la cual se precipitan las palabras en el texto, como si cayeran por un desbarrancadero, confirma a nivel de la forma la dimensión provocadora del discurso, que es fácilmente perceptible a nivel del contenido y representa un elemento central de la *toma de posición* de Fernando Vallejo.

El narrador-protagonista de *El desbarrancadero* adopta posturas insostenibles desde el punto de vista de la moral común, pero coherentes con la nueva ética que propone el discurso ficticio, con el fin de provocar, de sacar de sus casillas a un mundo anquilosado, de desenmascarar la falsedad, la hipocresía, los convencionalismos, el espíritu gregario. A contrapelo de la opinión general en Colombia, el narrador-protagonista critica el metro de Medellín, orgullo de todo antioqueño; critica el cultivo del café, orgullo nacional, y alaba el cultivo de la coca:

La coca, apócope de cocaína, es un polvito blanco, sutil, que se nos va por la nariz a acariciar al cerebro, y que pese a su sutileza da más que el café. El café es una maleza, una roya, una broca, la tumba de las ilusiones, y si no me cree, cultívelo a ver. Ayudada por la burocracia, esta roña se cagó en Colombia. Maldito el que lo trajo. Y su madre. Y de paso España y la religión católica (2008: 86).

En una época cuando un consenso casi total hace que la gente adopte la posición políticamente correcta y se declare antirracista y demócrata, el narrador-protagonista exclama sin reparos: "¡Abajo Cristo!

¡Viva el racismo! ¡Muera la democracia alcahueta!“ (2008: 148). Enseguida parece querer corregir su afirmación en contra de los negros, pero en realidad la agrava, al confesar que odia la raza humana misma, en una época cuando ya todo el mundo pretende ser "humanista", así no lo sea:

Y que quede claro para terminar con este penoso asunto que los demagogos obnubilados tacharán de 'racista', que yo a los negros heroinómanos de Nueva York no los odio ni por negros ni por heroinómanos ni por ser de Nueva York, sino por su condición humana (2001: 177-178).

El Papa es el antihéroe por excelencia y Dios, como el Papa y los presidentes, una alcahueta de la corrupción y de la impunidad, mientras el Diablo es una figura positiva, aunque con él tampoco hay que hacerse demasiadas ilusiones. No conviene convertirlo en un mito, sino tratarlo de tú a tú, como a la Muerte. ¿Cristo es sagrado para cualquier cristiano? Entonces Fernando Vallejo crea el personaje del Gran Güevón, el engendro que malparió la Loca, de tanto poner la máquina a funcionar — según explica el narrador-protagonista—; y a este engendro le dice a veces también Cristoloco,

[...] en homenaje al rabioso que expulsó a fuste a los mercaderes del templo, al atrabiliario que pagaba igual a los que llegaban a trabajar temprano que a los que llegaban tarde, y sobre todo al imbécil que volviendo la otra mejilla abolió de un sopapo la ley del talión e instauró la impunidad sobre la faz de la tierra (2008: 65).

Y, para rematar, a su larga y apasionada invectiva le da el nombre de "tratado" u "obrita de teología" (2008: 72).

Sin ninguna duda estamos ante una evaluación de la realidad y no ante la realidad misma. Pero la presencia de la *extraposición*²⁰¹ bajtiniana del autor, imprescindible para que en la obra se encuentre una interpretación única, valiosa, y no una mera reproducción de la realidad, con otras palabras para que el relato tenga una *forma*, no significa en ningún momento renunciar a asumir el discurso, a enunciarlo desde la experiencia de la propia vida.

Me centraré ahora en otra dimensión fundamental del discurso vallejiano, que se relaciona con la provocación, e incluso puede ser considerada como una de sus manifestaciones particulares. Se trata de la desmitificación de la tradición literaria y cultural. Se podrá así destacar la posición inequívoca y radical que adopta Fernando Vallejo para desmitificar unos tabúes de la sociedad colombiana como la casa, la familia, la mujer y, especialmente, la madre. De nuevo, la obra de Gabriel García Márquez servirá como término de comparación, muy productivo y revelador.

En *El desbarrancadero*, más que la presencia de la casa se siente la ausencia de una casa: la casa está casi vacía, sin muebles, con cuartos apretujados y faltos de comodidad y, además, está tomada por la Loca y su engendro; por consiguiente, aquella casa de la que se han apoderado la voz mandona de la Loca y las sambas a todo volumen del Gran Güevón, ya no ofrece ningún abrigo. Es un manicomio, un infierno, “una Colombia en chiquito”, en palabras del narrador-protagonista. Además, con la muerte del padre, lo poco que había quedado del concepto de casa se derrumba y ya no existe ningún sitio protector, a salvo del desbarrancadero. El *cronotopo* acogedor, cerrado, de la casa queda

²⁰¹ Bajtin entiende por la *extraposición* del *autor-creador* su distanciamiento frente a la realidad humana que está evaluando en la obra, en el proceso de contemplación típico de la actividad estética, que consiste en la reevaluación y en la unificación del contenido pre-estético, es decir, sobre todo, de los valores éticos y cognoscitivos. En este proceso de valoración estética, el autor-creador adquiere un “excedente de visión” respecto al mundo ficticio narrado, en su totalidad y en de cada uno de sus elementos. Véase “Autor y personaje en la actividad estética” en *Estética de la creación verbal* (1999, Siglo XXI, México D.F.).

definitivamente relegado al pasado, al mundo de la abuela o del padre, que desaparece con ellos. El mundo disyuntivo de los abuelos, en el cual la esencia y la apariencia eran una misma cosa y se tenía claridad sobre quiénes eran los "buenos buenos" y quiénes los "malos malos" (2008: 119), abriga siempre los escasos "momentos perfectos" que vive el narrador-protagonista, durante los cuales, aunque sea por un fugaz instante, experimenta la plenitud perdida del ser:

Y como un alma en pena que vuelve a desandar los pasos volvía al corredor delantero de Santa Anita una tarde florecida de azaleas y geranios en que puse a la abuela a leerme a Heidegger (contra su voluntad), y en que mientras ella me leía resignada y yo me mecía plácido en mi mecedora tratando de seguir el hilo de los arduos pensamientos, un colibrí que revoloteaba sobre las macetas me enredaba el hilo con su vuelo y no me dejaba concentrar. De súbito el colibrí se posó en un geranio, el tiempo dejó de fluir y la tarde se eternizó en el instante. En la oscuridad de la noche, en la ceguedad de mi vida, en la prisión de mí mismo, en la estrechez de ese cuarto, en la pequeñez de esa cama, entre zancudos y balas, pude recuperar ese instante y tenía los colores del colibrí: azul, rojo y verde (2008:123-124).

A pesar de esto, el narrador-protagonista es plenamente consciente de que este mundo auténtico de antaño, si se lo tratara de resucitar hoy, no sería más que otro mundo de mentira, porque el verdadero ya se quedó irremediablemente atrás y "el que se pone a recordar se jodió porque el pasado es humo, viento, nada, irrealizadas esperanzas, inasibles añoranzas" (2008: 123). Lo demuestra indirectamente el destino del padre, el cual sigue viviendo según las leyes antiguas del mundo de la abuela en una época ya muy diferente, que ya no es de los honrados sino de los vivos. Pero, aunque se merezca el amor filial del narrador-protagonista, el padre se atrae también su desaprobación compasiva por

haberse dejado convertir, ingenuamente y sin darse cuenta siquiera, en una víctima de la Loca, en su "sirvienta". Hombre generoso, de buena fe y lleno de optimismo, poseído por la necesidad vital de construir, de trabajar, de ser activo, un verdadero *homo faber*, el padre es, sin embargo, poco lúcido porque no entiende las nuevas reglas de juego del mundo actual:

Ah, y [el padre] nos dejó también la honradez, que sirve pa lo que sirven las tetas de los hombres. La honradez no da leche. Leche da un puesto público bien ordeñado. Papi: hemos vivido y muerto en el error, hemos sido limpios, claros, honrados. En premio sigue el cielo. Será sentarnos pues a oír cantar con sus arpas los querubines. A vos que te toquen tu pasillo "Tierra Labrantía". A mí la "Gran Cantata de Satán".

El narrador-protagonista, en cambio, reescribe la "ética para mi hijo", un decálogo al revés, basado en la ironía antifrástica. El fragmento es una nueva prueba de virtuosismo que da Fernando Vallejo, razón por la cual, a pesar de su extensión, me permitiré reproducir la cita entera, sin recortes:

Hijo: Házte nombrar y valoriza el puesto. Que nada pase con tu firma sin tu coima, que el mundo es de los vivos y el cielo de los pendejos. No des sin que te den y si no te dan que esperen, que la prisa es de ellos: ellos tienen la siderúrgica prendida y no pueden esperar: tú sí, tú tienes sueldo. ¿Industrias? ¿Cultivos? ¿Trabajo para los desempleados? Que las abran ellos, que cultiven ellos, que les den trabajo ellos que son los explotadores: tú no, tú eres santo. Y ten presente que funcionario que deja el puesto ya no es: fue. Por eso les dicen "el ex ministro", "el ex presidente", con una equis lastimera. En esa equis radica la diferencia entre el ser y el no ser. Así que no sueltes puesto sin tener otro mejor preparado. A tus inferiores humíllalos, a tus superiores cepíllalos, y cuando tus superiores caigan, dales con el cepillo en la cabeza que la lealtad es vicio de

traidores. ¡Cómo vas a traicionar tus intereses por un ex jefe! Un ex ya no es. Y sube, sube, sube que mientras más subas tú tu país más baja. Nadie está arriba si nadie está abajo. En las entrevistas no te des, que tú no eres mujer enamorada, y no olvides que hoy día todo lo graban; di que sí pero que no, enturbia el agua que no se pesca en río transparente. Masturba al pueblo, adula a los poderosos, llora con los damnificados, y a todos promételes, promételes, promételes, y una vez elegido proclama a los cuatro vientos tu amor a tu país pero si te lo compran véndelo, y si no hipotécalo que las generaciones venideras pagan: el futuro es de los jóvenes. Las casas, las calles, las escuelas, los hospitales, las universidades, las carreteras que prometiste déjalas como los puentes: en el aire, pendientes, entre una orilla y la otra de la nada. Absurdo sería gastarte en lugares comunes suntuarios lo que es para tus gastos: tus mansiones, tus aviones, tus palacios, tus palacetes, tus islas, tus playas, tus yates, tus putas, tus delicatessen. Y al irte, si es que te vas, recuerda que lo que dejes se lo lleva el próximo viento: dinero en arca pública es volátil cual espíritu de trementina. Eso, eso, eso es lo que le aconsejaría yo a un hijo si lo tuviera (2008: 83-84).

El padre vive como en el Macondo de los comienzos, antes de que —como lo nota Úrsula con su aguda intuición— el tiempo entrara en crisis, empezara a girar en redondo o se precipitara como por un desbarrancadero, sin dar más plazo. Con un anacrónico tono macondiano, el padre, que siempre amó la vida y nunca quiso morirse, declara: "Pienso enterrar al milenio y vivir hasta los ciento quince años. O más" (2008: 13). Pero la voz del hijo corrige la utopía y obliga al lector a poner los pies en tierra: "Tres meses después yacía en su cama muerto..." (2008: 14). La misma ironía del destino hace que a un vecino, vendedor de seguros de vida, lo mate un "carro borracho" en pleno ejercicio de su función: "¡Seguritos de vida, hombre! —comenta el narrador-protagonista—. Lo único seguro, Darío, es la muerte" (2008: 24).

El *cronotopo* del presente es el de la crisis del tiempo y del espacio, el de la caída descontrolada en la nada, en el vacío. Símbolo presente a lo largo de toda la obra, el desbarrancadero aparece inicialmente en el sentido literal de abismo donde caen las ovejas empujadas por un pánico animal y generalizado que, fatal y paradójicamente, en vez de hacerlas evitar el peligro, las precipita hacia la muerte. Posteriormente, su sentido cobra una dimensión simbólica, se extiende a la humanidad entera, empujada por la misma fuerza tremenda e irracional:

Mi tesis: que entre papas y presidentes y granujas de su calaña, elegidos en cóncave o no, a la humanidad la llevan como a una mula vendada con tapaojos rumbo al abismo.

—¡Arre mula idiota, mula ciega! Un pasito más, que ya vas a caer.

De hecho ya está cayendo, y desde hace mucho, pero el problema es que no acaba de caer. Somos un moribundo terco que insiste en no morirse (2008: 175).

Seña de identidad de la tradición colombiana, la familia numerosa es una manifestación concreta de la actitud premoderna ante la muerte: la muerte es menos trágica y se acepta apaciblemente mientras se crea que no es definitiva e irrevocable y el hombre sigue viviendo tanto en el más allá como también en los descendientes de su numerosa familia. Es la "muerte domesticada" que, en concepto de Philippe Ariès (2000), avisa respetuosamente, sin interferir con el proyecto de vida del hombre — todavía no individual, sino colectivo—, y a la que se suele esperar tranquilo y resignado en la cama, en la posición conveniente. Se podría recordar la muerte de Amaranta en *Cien años de soledad* donde, según constata Úrsula, a partir de cierto momento, en la estirpe Buendía empiezan a repetirse sospechosa y fatalmente los Aurelianos y los José Arcadios, hasta la total confusión.

Ahora bien, esta misma concepción de la vida después de la muerte, en los descendientes, es criticada sin piedad por el narrador-protagonista

de *El desbarrancadero* y desmontada pieza por pieza. ¿La vida en los descendientes? Y entonces ¿cómo se explica que la abuela, que era una santa, engendró a la Loca? ¿Y el papá al Gran Güevón?:

—Hombre papi —le dije al que ya no oía—: la máxima cagada que hiciste en esta vida fue engendrar a este hijueputa (2008: 130).

Al modelo de hombre poseído por un "desafuero reproductor" —los Rendón— se le opone el homosexual —el personaje de Darío y el propio narrador-protagonista—. Este último se burla de los que reproducen “en la ceguedad de unos genes la plaga humana” con la ilusión de que seguirán viviendo después de la muerte gracias a su descendencia:

¡Pendejos! El que se murió se murió y tus descendientes son los gusanos, que se comen lo que dejes. Déjales deudas. Gástate lo que tengas en lo que sea, en putas, en yates, en compact discs, que tu recuerdo día a día se lo irá comiendo el tiempo, el último sepulturero. De la posteridad no esperes nada: unas flores, si acaso, en tu ataúd, con las paletadas de tierra en el entierro, y después polvo de olvido. Que hereden mierda" (2008: 90).

El perfil axiológico que la obra propone, en contraposición al tipo común tan duramente criticado, se encarna en el personaje de Darío y resulta del modo como percibe el narrador-protagonista a su hermano menor. Así, en el aparente caos de la vida de Darío se alcanza a descifrar un proyecto coherente: arder entero, no dejarles nada a los gusanos, no dejar de hacer nada de lo que quiere, no dejarse manejar por nadie, por principio y, sin analizar en lo más mínimo el sentido en el que se le quisiera manejar, oponerse con furia a toda voluntad ajena a la suya:

Todo lo que tuvo se lo gastó y nada les dejó a los gusanos. Todo, todo, todo y nada, nada, nada. Cuando Darío se murió, la Muerte y

sus gusanos mierda hubieron de comer porque lo único que les dejó fue un mísero saco de huesos envueltos en un pergamino manchado (2008: 20-21).

Darío está pintado como el "irresponsable a carta cabal" (2008: 38), sin remordimientos, porque "era un inconsciente desaforado" (2008: 34), y con deseos que no estaban mediados por ninguna ética ajena a la propia: "Darío todo lo quería ya, en el instante, ipso facto" (2008: 39). Igual que el narrador-protagonista, Darío tiene claro que "nadie se realiza en nadie y no hay más vida ni más muerte que las propias" (2008: 131). Sin la mediación de ningún tipo de trascendencia, la vida se valora únicamente desde la perspectiva de la vida misma. Esto supone concebir la muerte, en términos de Ariès, como "muerte propia", que va desplazando a la "muerte domesticada" a medida que la antigua idea del destino colectivo de la especie deja lugar a la preocupación creciente por la singularidad de cada individuo. El individualismo ya se había entrevisto como solución posible al problema de la vida en la Antigüedad, con las éticas civiles —el estoicismo y el epicureismo—, las cuales, según Àgnes Heller²⁰², parten ambas del postulado de que "mientras se vive no existe la muerte". La vida significativa, que sólo tiene sentido en sí y para sí, no puede juzgarse desde el punto de vista de la muerte: su significado está en sí misma, no por encima ni por fuera de ella.

Hasta cierto punto, es lo que se lee en *El desbarrancadero*: "Que fumara, que tomara, que fornicara, que viviera que para eso estaba. ¡O qué! ¿Va a dejar uno de vivir por cuidar un sida?" Pero la perspectiva se complica a continuación: "La vida es un sida" (2008: 47). En estas condiciones, ponerse por encima de las adversidades no es posible ni siquiera para un personaje tan lleno de vitalidad y de energía como Darío. Ya no hay modelos humanos vigentes ni soluciones posibles: el desbarrancadero es, en este sentido, sinónimo de "sin remedio". Darío, el

²⁰² Ver Heller, 1980: 112.

indómito, tiene un final lamentable y el narrador-protagonista, a la vez que construye la postura de Darío, va tomando distancia de ella: lo entiende profundamente, pero definitivamente no podría ser como su hermano. A diferencia de él, tiene una conciencia demasiado aguda, acumula recuerdos, "carga" con todos los muertos queridos y con todo el dolor del mundo, que le impiden vivir el instante; por eso se autodefine a menudo como un muerto en vida. A través de los dos personajes, el narrador-protagonista y Darío, el libro propone dos axiologías a las que les concede cierta validez en el panorama contemporáneo —aunque sin absolutizarlas, ya que la una resulta ser irresponsable y la otra incompatible con la vida—. Estas dos axiologías se pueden comprender mejor al relacionarse con algunas reflexiones de Emil Cioran, en especial con aquéllas que giran en torno a las categorías de “bárbaro” y de “escéptico”.

En varios pasajes considerados por Fernando Savater textos clave para entender el pensamiento de Emil Cioran y reunidos en una antología bajo el título de *Adiós a la filosofía y otros textos* (1995), el filósofo rumano esboza el perfil axiológico del lúcido frente al del iluso, al ser que vive engañado, y relaciona al primero con distintos momentos históricos concretos que comparten, todos, la característica de representar la muerte de una civilización. Cabe recordar que en su conocido ensayo sobre el narrador, Benjamin evaluaba la pérdida sufrida por el arte de la narración cuando la modernidad operó la destitución de la muerte entendida por la conciencia colectiva como momento cumbre de la experiencia vital. Aunque enfoca la muerte desde un punto de vista diferente, Cioran tiene una posición también muy crítica de la mentalidad moderna, a la que desmitifica sin piedad. Para Cioran, toda idea y todo proyecto construido mediante la razón son falsos y, además, peligrosos, productos no del espíritu sino del instinto, propio del ser humano, de inventarse ídolos, falsos absolutos, falsas certezas. Del entusiasmo por una idea y el afán "civilizador" a la intolerancia, al fanatismo —"lepra lírica que contamina las

almas" (1995: 9)— y a la bestialidad hay sólo un paso: por eso, las reformas de todas las épocas siempre estuvieron y estarán manchadas de sangre. De aquí la convicción de que toda filosofía afirmativa, basada en la razón, carece de todo interés por ser mentirosa, divorciada de la vida:

No se puede eludir la existencia con explicaciones [...] El universo no se discute; se expresa. Y la filosofía no lo expresa. Los verdaderos problemas no comienzan sino después de haberla recorrido o agotado, después del último capítulo de un inmenso tomo que pone el punto final en signo de abdicación ante lo desconocido [...] (1995: 105-106).

Entre los espíritus que se dedican a desacreditar abstracciones, a destruir ídolos, a deconstruir filosofías —o imperios— Cioran hace una importante distinción: los que se limitan a negar la afirmación inicial y los que la superan mediante la duda. La afirmación, según Cioran, pertenece al orden de la naturaleza; la negación es toma de conciencia de uno mismo, por lo cual es creación: “no soy sino cuando niego; en cuanto afirmo me vuelvo intercambiable y me comporto como un objeto” (2003: 58, “El escéptico y el bárbaro”). Esto explica por qué, tanto en Fernando Vallejo como en Cioran, Dios es farsa, mentira, mientras que al Diablo, principio de la negación y destrucción, se lo mira con más benevolencia, aunque se le desmitifique también. No obstante, entendida como “duda agresiva, impura, un dogmatismo invertido” (2003: 62), la negación no alcanza el nivel de la autorreflexión, al cual solamente logra elevarse la duda. Junto con la afirmación, la negación se queda en la esfera de las certezas ilusorias, de lo irreal, de la ficción, de la mentira, pero también de la vida:

Como la afirmación y la negación no difieren *cualitativamente*, el paso de la una a la otra es natural y fácil. Pero, una vez que se ha adoptado la duda, no es fácil ni natural volver a las certidumbres que

aquellas representan. Nos encontramos entonces paralizados, en la imposibilidad de militar en pro de cosa alguna; más aún, las rechazaremos todas y, en caso necesario, las arruinaremos, *sin bajar a la arena* (2003: 77).

La duda escéptica, llevada a su extremo, sí es capaz de superar la mentira, pero al precio de quedar fuera de la esfera de la vida, siendo inhumana y, por lo tanto, monstruosa, aunque honesta. Además, la duda depende finalmente también de la afirmación, que le sirve de materia prima en su labor destructiva:

Una civilización empieza por el mito y se termina con la duda, duda teórica que, cuando se vuelve contra sí misma, acaba en duda práctica. No puede comenzar impugnando valores que aún no ha creado [...]" (2003: 56).

Sin embargo, como se anticipó en la introducción a este capítulo, al lado del escéptico ortodoxo, que es un muerto en vida, Cioran esboza también otro tipo humano, más vigente en la actualidad: el escéptico "herético, caprichoso" (2003: 68), que se sitúa fuera de la vida, pero que es nostálgico de ella, de la "herencia bárbara", vital y, en últimas, humana. Se trata de un escéptico inconsecuente, con abdicaciones, como es el caso de los mismos autores Fernando Vallejo y Emil Cioran. Ambos comparten elementos con el antiguo escepticismo aunque no se pueden definir como escépticos a causa de su tono —paradójicamente— apasionado: muestran pasión por la duda, por la lucidez, por la desmitificación, por el rechazo a lo establecido. Sus denuncias apasionadas tienen como otro rasgo común el carácter literario, la maestría en el manejo del idioma. Aunque la intención de ambos es desacreditar la ficción por ser un idealismo más, esta desmitificación se hace, de manera paradójica, precisamente mediante recursos literarios y un tono nada libre de los afectos. En cambio, el escepticismo ortodoxo,

según lo define Cioran, sería incompatible con la literatura, y en la práctica ni siquiera pudiera existir: es una mera abstracción, concebible sólo con el pensamiento, que nunca cobró ni cobrará vida.

El escéptico y el bárbaro son, de hecho, complementarios y ejercen el uno sobre el otro una irresistible atracción, a lo que se debe el carácter cíclico de la dialéctica de las civilizaciones, en virtud de la cual los "pueblos que discuten" y "los que callan" (2003: 74) sueñan unos con otros. Ahora bien, los dos polos opuestos que se atraen mutuamente son el bárbaro, de un lado, y el escéptico clásico, ortodoxo, de otro. Esta misma oposición se encuentra en *El desbarrancadero*, pero no de manera maniqueísta, sino como una actitud mucho más matizada. El narrador-protagonista de *El desbarrancadero* es un "escéptico herético", un escéptico de sangre caliente, un escéptico apasionado, valga la contradicción, nostálgico de la barbarie, lo cual explica su atracción y admiración por Darío, el bárbaro nihilista; y al mismo tiempo, la profunda comprensión que tiene por su hermano menor, ya que Fernando también lleva adentro al bárbaro, si bien corroído por el germen de la duda. En palabras de Cioran

[...] como las *virtudes* de los bárbaros consisten precisamente en la fuerza para adoptar una posición, afirmar o negar, las épocas que tocan a su fin siempre las exaltarán. La nostalgia de la barbarie es la última palabra de una civilización; por esa misma razón, lo es del escepticismo.

En efecto, ¿en qué puede pensar, al expirar un ciclo, una inteligencia de vuelta de todo sino en la oportunidad que tienen algunos brutos de apostar por lo posible y en ello revolcarse? Incapacitada como está para defender dudas que ya no practica o de suscribir dogmas nacientes que desprecia, aplaude —renuncia suprema del intelecto— las demostraciones irrefutables del instinto: el griego se doblega ante el romano, quien se doblegará, a su vez, ante el germano, según un ritmo inexorable, una ley que la Historia

se apresura a ilustrar, hoy más aún que a comienzos de nuestra era (2003: 73-74).

Entre paréntesis sea dicho, el viejo gramático de *La Virgen de los sicarios* comparte la misma condición paradójica de “escéptico herético”, la cual hace comprensible su atracción escandalosa, excéntrica, a primera vista inexplicable, por un personaje de condición tan distinta como el joven sicario Alexis.

Volviendo a *El desbarrancadero*, queda por resaltar que a pesar de sus distintas condiciones, Fernando el “escéptico herético” y Darío el “bárbaro” representan, al mismo tiempo, los modelos humanos que rompen con lo tradicional y lo convencional. De una manera u otra, se oponen a todos los demás miembros de la familia, a la madre, la Loca, encarnación de la tradición retrógrada, castrante, al padre anacrónico y totalmente privado de poder, al hermano menor, el Gran Güevón — producto típico de la era del consumo—. Y a todos ellos juntos, a esta familia numerosa presentada por el narrador-protagonista a contrapelo de la imagen tópica tradicional. Lejos de ser unida, solidaria, una fuerza, una célula protectora para cada uno de sus miembros —todo eso son mitos, lugares comunes faltos de cualquier validez—, la familia numerosa es disarmónica hasta la locura, es un desorden que atropella los derechos más elementales del individuo, obligándolo a una convivencia forzada que le hace la vida un infierno. En la visión sarcástica de Fernando, el narrador-protagonista, la casa es un manicomio, los hijos se amontonan donde ya no caben y una fuerza disociadora, que encarna la Loca, empuja a odiar al prójimo y no al amor fraternal:

Y a los hechos me remito. Una semana antes de que yo llegara de México a encargarme de él [Darío] se fueron todos de vacaciones a la Costa dejándolo en manos de la Loca. Si se moría, que se muriera que hartas cagadas les hizo en vida. ¡Por un moribundo de sida se

iban a perder unas vacaciones en la Costa! ¡Ve! Solidarios sí somos, pero no pendejos. Desde esta alta tribuna a Colombia entera le aseguro que fuimos siempre una familia unida. Ejemplar (2008: 169-170).

Nada de maravilloso hay en esta proliferación descontrolada de los Rendón, aunque sea igual de exagerada que los desafueros de Aureliano Segundo con Petra Cotes, los cuales, misteriosamente, incitaban a los animales a reproducirse sin freno. En el caso de los Rendón, de la Loca y del tío Argemiro, cuya mujer paría trillizos, cuatrillizos..., se trata del prodigio al revés, el de una máquina reproductora imparable y grotesca. El acto de engendrar, lejos de ser ninguna maravilla, es considerado criminal y delincuente por un narrador-protagonista a quien le parece inadmisibles que "en un país de leyes" no exista "una ley que les impida [a los Rendón] reproducirse" (2008: 30). Además, el acto irresponsable de engendrar se debería castigar como un delito:

...padre que muere antes que el hijo muere impune. Ha de morir después de él para que sufra y lo entierre, para que pague, aunque sea en mínima parte, el delito sin nombre que cometió" (2008: 87).

En contrapartida, el personaje pintoresco que, en su borrachera, se olvida de todos los tabúes sociales y de toda autocensura y dice la verdad sin remilgos, cuenta con toda la simpatía del narrador-protagonista:

Bien dijo el borracho que bajó por el Camellón de San Juan una noche gritando, enarbolando una botellita de aguardiente semivacía:

– ¡Abajo mi puta mujer y mis hijos! ¡Vivan los maricas! (2008: 61).

Como alternativa a la familia numerosa, tradicional, la homosexualidad, mucho más que una orientación sexual, resulta ser una opción cultural y una opción de vida:

Yo no soy hijo de nadie. No reconozco la paternidad ni la maternidad de ninguno ni de ninguna. Yo soy hijo de mí mismo, de mi espíritu, pero como el espíritu es una elucubración de filósofos confundidores, entonces haga de cuenta usted un ventarrón, un ventarrón del campo que va por el terregal sin ton ni son ni rumbo levantando tierra y polvo y ahuyentando pollos (2008: 43).

Igualmente, el desencanto total con el que son vistas las mujeres es producto de la mirada "homosexual", en el sentido mucho más amplio que adquiere en la novela esta palabra. La diferencia tan chocante entre el reino lleno de misterio de las mujeres, con su aura de dominio vedado para los hombres, plasmado en la obra de García Márquez, y las parturientas vulgares y desvergonzadas, que en la visión despiadada de Fernando Vallejo quedan reducidas a "vaginas delincuentes", se explica, en buena parte, como resultado de reacciones personales a sociolectos distintos: García Márquez da una voz a las mujeres, cuya presencia va asociada a la tradición oral, cuando no se les oía en el discurso oficial, reaccionando (dentro de ciertos límites) frente a un sociolecto machista, que a menudo se confundía con el discurso del poder; Fernando Vallejo reacciona frente a una realidad y un sociolecto distintos, posteriores, frente a una voz de la mujer que, con el feminismo "militante"²⁰³, se escucha demasiado y se vuelve oficial y autoritaria. Un sociolecto que

²⁰³ Esta posición reductora, del feminismo de combate, que se limita a copiar el espíritu y la lógica masculinas contentándose con reemplazar al hombre por la mujer, se vio brillantemente superada con las reflexiones recientes de Julia Kristeva, que prefiere tratar del "genio femenino" en vez del género. Ver la trilogía dedicada al genio femenino de Hannah Arendt (la vida), Melanie Klein (la locura) y Colette (las palabras). Un modelo de planteamiento profundo de la cuestión del espíritu femenino en la literatura es también el libro de Hélène Poulliquen (2009).

podríamos llamar "matriarcal", en el cual el supuesto espíritu femenino se une peligrosamente con el discurso del poder.

Como era de esperar, la figura de la madre se valora de manera muy distinta en cada uno de estos autores. Con todas las diferencias que separan a Úrsula de la Loca, ambas encarnan la tradición. Pero mientras la mirada del realismo maravilloso valora positivamente la tradición, para la mirada "homosexual" la tradición es definitivamente retrógrada y peligrosa. Acantonada en la mentira de la convención y de la hipocresía, la Loca es la madre omnipresente y mandona ("ubicua como Dios Padre o como Balzac", 2008: 188), suficientemente viva para aprovecharse de todos los demás miembros de la familia sin tener que mover un dedo ella misma. El "gran secreto" de las madres antioqueñas, lo denuncia con rabia el narrador-protagonista: "paren al primer hijo, le limpian el culo, y lo entrenan para que les limpie el culo al segundo, al tercero, al cuarto, al quinto, al decimosexto, que encargándose exclusivamente de la reproducción ellas paren" (2008: 56).

Si Úrsula es el corazón de la estirpe, sin el cual la familia se desintegraría en los momentos críticos de su historia, la Loca es, al contrario, el principio "disociador" y desorganizador por excelencia:

—¡Qué gusto me da ver a los dos hermanitos juntos y que se quieran! —dijo desde arriba la Loca asomándose por una ventana.

Era un saludo indirecto para mí, su primogénito, el recién llegado que ni la determinaba pues desde que papi se murió la había enterrado con él, como a una fiel esposa hindú. ¡Hermanitos! ¡Que se quieren! Como si durante medio siglo el espíritu disociador de esta santa no hubiera hecho cuanto pudo por separarnos, a Darío de mí, a mí de Darío, a unos de otros, a todos de todos ensuciando cocinas, traspapelando papeles, pariendo hijos, desordenando cuartos, desbarajustando, mandando, hijueputiando, según la ley del caos de su infiernito donde reinaba como la reina madre, la abeja zángana, la paridora reina de la colmena alimentada de jalea real (2008: 21).

La hojarasca como principio destructor, principio del caos, que en García Márquez siempre es exterior a la numerosa familia Buendía, cuyo núcleo sagrado es la madre, afecta en *El desbarrancadero* el corazón mismo de la familia: está adentro. La falsedad y el oportunismo van pudriendo desde el meollo el enclave de sentimientos y de vivencias verdaderas que se supone debería ser la familia, mientras se guardan con religiosidad las apariencias, para que el "infierno" quede "disfrazado de cielo" (2008: 42).

De todos los lugares comunes desbaratados es la figura tradicional de la madre la que hace desbordar toda la ira del escritor, enérgicamente, como un rito al revés, que, desprovisto de artes de ensoñación con virtudes adormecedoras, cumple la función de despertar las conciencias. "Una madre vale un carajo" (2008: 86), leemos en un apunte entre paréntesis. "Dizque madre no hay sino una, ¡y hay más de tres mil millones! Una madre vale otra madre y san se acabó. Para arriba o para abajo, para adelante o para atrás, esto es una sola y la misma mierda" (2008: 169).

La figura tradicional de la Madre-Virgen es contrarrestada por la de la parturienta profesional, odiosa y desvergonzada ("Para cerrar con broche de oro su faena reproductora, la Virgen María alumbró a Cristoloco y le salió un engendro: el Gran Güevón", 2008: 71) en un discurso carnavalizado donde el insulto aparece con la frecuencia del "amen"²⁰⁴: "¡Putas madres! [...] Vaginas delincuentes que no castiga la ley. ¿Van a seguir pariendo?" (2008: 126), "¡Vacas cínicas, vacas puercas, vacas locas! ¡Barrigonas! ¡Degeneradas! ¡Cabronas! Saco un revólver de la cabeza y a tiros les desinflo la panza" (2008: 180). La agresión ficticia, la violencia ejercida con la palabra, la rabia calumniadora, no es —como lo destacó Héctor Abad Faciolince en la reseña ya citada y como lo revela

²⁰⁴ Ver Abad Faciolince, "El odiador amable" (2001).

también más recientemente el documental de Luis Ospina²⁰⁵— sino el reverso de un ser hipersensible, incapaz no sólo de hacer daño sino también de ver sufrir, “enfermo de sinceridad”, pues “la franqueza excesiva es parienta del insulto”²⁰⁶. Por eso, entre todos los blancos de Fernando Vallejo, la madre, la que impone la vida y el sufrimiento, acumula el mayor número de “epítetos” difamadores, comparable, quizás, solamente con los que se gana el Papa —otro ser falso, mezquino, inútil, que se cree omnisciente e infalible, dueño de la verdad, “abeja zángana” que “se pasa la ley por la bragueta” (2008: 70)—. La madre, por lo tanto, provoca repetidos sarcasmos como “parturienta profesional”, “bestia proliferante”, “Mona Lisa plácida con la inteligencia de un pájaro y la placenta de un mamífero”, “especimen de la fauna humana” (2008: 157); según el narrador-protagonista “la Loca era más dañina que un sida... era el filo del cuchillo, el negror de lo negro, el ojo del huracán, la encarnación de Dios-Diablo y se había confabulado con su engendro del Gran Güevón para matar a mi hermano” (2008: 68).

Mediante el paralelo con la obra de García Márquez, se ha podido destacar la manera como el discurso ficcional de Fernando Vallejo desbarata los valores reafirmados por el discurso cotidiano o por el discurso de la tradición. La trayectoria del análisis ya enlazó con el segundo aspecto que importaba estudiar, el discurso autoficcional como reacción frente a la tradición literaria. El paso se dio de manera natural, obligándome a revisar la separación algo rígida entre discursos literarios y discursos extraliterarios, que he propuesto inicialmente con fines didácticos.

La literatura post-García Márquez es, en general, una literatura en primera persona en el sentido de una literatura escrita en nombre propio y surgida de la propia experiencia vital. Fernando Vallejo siente también que no puede hablar sino en nombre propio, y que expresarse en primera

²⁰⁵ Ver Ospina, Luis, “La desazón suprema: Retrato incesante de Fernando Vallejo” (guión incluido en Varios autores, 2005).

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 87.

persona es la única manera posible de escribir literatura hoy en día, la única actitud honrada, auténtica, el único modo de asumir la palabra. No faltan, a lo largo de la novela, las burlas al narrador omnisciente, tradicional:

Veinticinco años tenía Silvio, mi tercer hermano, cuando se mató. ¿Por qué se mató? Hombre, yo no sé, yo no estaba en ese instante, como Zola, leyéndole la cabeza. Yo soy un novelista de primera persona, y además andaba afuera, lo más lejos posible de Colombia (2008: 72).

En realidad, *El desbarrancadero* está escrito casi enteramente en primera persona. La única breve abdicación de la perspectiva del yo es muy significativa:

Al entrar al baño *me* vi por inadvertencia en el espejo [...]. Entonces, *lo* vi, naufragado hasta el gorro en su miseria y su mentira en el fondo del espejo: vi un viejo de piel arrugada, de cejas tupidas y apagados ojos. [...] El viejo pendejo ya ni sabía qué estaba haciendo. Entonces, por inadvertencia otra vez, *volvió a verse en el espejo y vi* sus ojos cansados mirándome con un cansancio infinito (2001: 124-127). (Énfasis mío).

Pero aquí el narrador-protagonista que se contempla en el espejo, desde fuera, esto es, desde el desdoblamiento y distanciamiento de su propio yo, se sitúa muy lejos del narrador omnisciente tipo Balzac o Zola, ovejas negras que, por su pretensión absurda de saberlo todo, se emparentan con la peor caterva: Dios, el Papa y la Loca. No se trata aquí de focalización omnisciente, sino más bien de un breve momento de focalización externa, a manera de un destello. La voz en tercera persona sabe igual o incluso menos que el narrador de primera persona y el efecto que produce es inverso al de la tercera persona tradicional: subraya la

impotencia del hombre frente a su destino, su nulo poder de decisión, su incapacidad de oponerse a la caída por el desbarrancadero. Pero, aun dejando de lado por irrelevante el inventario exacto del uso de la primera o tercera personas gramaticales, la actitud del narrador emana cierta transcendencia de la voz autorial, que el lector común suele confundir con la omnisciencia. No se trata de eso en absoluto, sino de un narrar desde la muerte, con la autoridad y la superioridad indiscutibles que le presta a la voz esta perspectiva privilegiada sobre la vida entera, este momento final de lucidez y franqueza extremas. En su ensayo sobre el narrador, Benjamin conecta esta perspectiva “desde la muerte”, que considera definitoria del arte de narrar, con el concepto premoderno de muerte, según el cual “morir era [...] un proceso público y altamente ejemplar en la vida del individuo” porque “en el moribundo [...] no sólo el saber y la sabiduría del hombre adquieren una forma transmisible, sino sobre todo su vida vivida, y éste es el material del que nacen las historias” (1991: 121). Entonces, la autoridad del narrador, en el sentido de Benjamin, lejos de ser un artificio narrativo algo pretencioso como lo es la focalización omnisciente, tiene como origen la experiencia vivida de la cual se extrae lo más significativo, lo que es digno de transmitirse, lo trascendente pero no abstracto, porque es la quintaesencia de la vida misma. Este tipo de autoridad que alcanza una voz en virtud de la experiencia de vida, destilada y transmitida a través de la tradición oral, y esta perspectiva trascendente a la vez que muy humana, desaparecen de la primera plana de la literatura, según el análisis de Benjamin, con el triunfo de la novela, género por excelencia de la modernidad. Ésta tiende a eludir el momento de la muerte, excluyéndola del escenario público y relegándola al ámbito estrictamente privado. La muerte moderna no pasa de ser un accidente de la vida, al que hay que poner cuanto antes entre paréntesis. En cambio, la premodernidad entiende la muerte como el momento que corona toda una vida y cuando se transmite todo un legado de vital importancia, por lo tanto el momento por excelencia cuando la vida cobra

sentido, se vuelve significativa. En la obra de Fernando Vallejo anterior a *El desbarrancadero*, el narrador ya había recuperado a ratos esta autoridad del que habla desde la perspectiva de la muerte. Se podría recordar, en *La Virgen de los sicarios*, la mirada final del narrador-protagonista sobre su ciudad natal, mirada que culmina las sucesivas evaluaciones de la realidad que propone la obra. Pero es en *El desbarrancadero* donde este tipo de narrador en el sentido de Benjamin resurge de manera plenaria, volviendo única y central la mirada “desde la muerte”.

Sin embargo, más típico que el uso de la primera persona, y definitorio de la *toma de posición* en el *campo literario*, es en Fernando Vallejo el manejo que hace del material autobiográfico: no sólo el hecho de que lo use, sino también la forma particular de hacerlo, a veces con franca ostentación, y dejando entender su rechazo rotundo a inventar o a disimular su propio yo autorial. Esta actitud se deriva de las raíces profundas que la escritura de Fernando Vallejo tiene en la tradición de la narración en el sentido definido por Benjamin:

La narración, tal como brota lentamente en el círculo del artesanado —el campesino, el marítimo y, posteriormente también el urbano—, es, de por sí, la forma similarmente artesanal de la comunicación. No se propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el “puro” asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro (1991: 119)

Por lo tanto, no hace falta inventar: la vida de uno basta. Ni siquiera hay que sustituir con nombres imaginarios los reales, por precaución o piedad. Al contrario, el efecto de provocación es —como quedó ya patente en varios otros casos— un elemento central de la *apuesta* de Fernando Vallejo y su respuesta implícita ante la *toma de posición* central

en el *campo literario* colombiano contemporáneo, representada por la escritura de García Márquez. No es circunstancial el hecho de que a menudo se haya atacado al autor, se le hayan atribuido las palabras de su personaje y se hayan juzgado estas palabras únicamente según criterios éticos, extraliterarios, como si no fueran lenguaje de ficción. No se trataba exclusivamente de un fenómeno de recepción, sino que esta respuesta estaba inscrita de antemano en la obra, al nivel propiamente artístico de la forma y no solamente al nivel, más superficial y pre-estético, del contenido.

En *El túnel* (1948), de Ernesto Sábato, se trata también de un discurso en primera persona y de un contenido no menos chocante y asocial, si se lo considera desde la perspectiva de la moral común: ya en la primera página, el narrador-protagonista lamenta no haber aprovechado mejor el tiempo, cuando no estaba preso, para limpiar el mundo de unos cuantos tipos que sobran... Sin embargo, Sábato no fue víctima de ataques y confusiones como Fernando Vallejo; los lectores no dudaron un instante de que tenían en las manos una obra de ficción, a pesar de todos los elementos autobiográficos que ésta pudiera contener. Tampoco se planteó siquiera que la voz del narrador fuera la del propio autor. La diferencia entre ambas obras radica, precisamente, en la actitud frente al material autobiográfico: una lo silencia, lo deja en la sombra; la otra lo exhibe, no pierde ocasión de enfatizar su presencia. Muchos lectores se preguntan entonces si la escritura de Fernando Vallejo es literaria o meramente testimonial. Desde luego, la respuesta depende de la concepción de la literatura que se tenga en un *campo* dado; sin embargo, lo que se puede afirmar con claridad es, primero, que excluirían a Fernando Vallejo de la literatura solamente quienes consideran la invención como un elemento definitorio de la literatura y segundo, que esta concepción no es la que se ha impuesto en el campo de la novela colombiana contemporánea. El acceso a la esfera de lo estético llega a ser posible, tal como lo apuntó Bajtin, debido a un elemento fundamental

e indispensable para que haya arte, a saber la “energía evaluadora” que un sujeto particular dirige hacia la realidad extraestética. Tal evaluación está presente por doquier en la obra de Fernando Vallejo: igual que el fabular, el contar anécdotas jugosas traduce una posición frente a la realidad, el repetir insistentemente el mismo cuento o remitir a otro libro donde se pueda leer con más detalles la misma historia, también es una interpretación de la realidad, una evaluación propia que de ella hace el autor, y no debería confundirse con la escueta realidad.

3. Crisis de fe y agotamiento de una vena: *La rambla paralela*, *El don de la vida* y los “libros de ciencia”

Para entender el perfil artístico de Fernando Vallejo en toda su complejidad quedaría todavía por contestar una pregunta importante: ¿qué significado profundo tiene la renuncia del escritor antioqueño a la literatura? El desencanto extremo que supone la crisis de fe en el “oficio” habrá desconcertado a más de un lector que asociaba la escritura de Fernando Vallejo exclusivamente con la vehemencia, con el descomunal despliegue de fuerzas, con una tremenda carga explosiva. En el intento de explicar este fenómeno me propongo desentrañar inicialmente las implicaciones y los alcances que las así llamadas “fuerzas del NO” y la recurrencia del escritor de tipo Bartleby tienen en la literatura hispanoamericana contemporánea.

En España, Enrique Vila-Matas le dedica a la “literatura del NO” un libro singular, a caballo entre la ficción y el ensayo, al que titula *Bartleby y compañía* (2000). El narrador-protagonista de este libro, álter ego del autor, se obsesiona con un determinado perfil de escritor, al que, en el resto del libro, le prestará el nombre del misterioso y perturbador personaje de Herman Melville (1853): Bartleby. Sin embargo, el tipo del escritor sin obras o que dejó de escribir se define en el libro de Vila-Matas a partir de varias referencias literarias. En este “ser extraño a nosotros,

mitad Kafka y mitad Bartleby”, un “Scapolo (célibe en italiano)” (2000: 71), nos parece reconocer al último Fernando Vallejo:

[Scapolo] a veces dice que preferiría no hacerlo y otras, con la voz temblorosa de Heinrich von Kleist ante la tumba de su amada, dice algo tan terrible y al mismo tiempo tan sencillo como esto:

—Ya no soy de aquí (2000: 71-72).

Su condición diferente de la mayoría de los mortales le confiere una lucidez extrema y una superioridad indiscutible frente a todos los demás, pero también lo aparta del mundo de los vivos, convirtiéndolo en un ser extraño:

[...] un soplo de frialdad emana de su interior. [...] Es un soplo que le deja a merced de una extrema pulsión negativa que le conduce siempre a pronunciar un sonoro NO [...] (2000: 71).

Como lo prueban los numerosos casos de artistas del NO recopilados y analizados en el libro de Vila-Matas, los espíritus de tipo Bartleby existieron siempre en el campo de las letras, así sus huellas se hayan perdido porque la historia oficial y el canon los solía ignorar. Sin embargo, se puede constatar que, con la profunda crisis del ideario moderno en la época así llamada “posmoderna” se fortalece este contacto que la literatura siempre había tenido con el soplo glacial y destructor, con las potencias antimodernas del NO.

En América Latina, Roberto Bolaño reflexiona, en una de sus últimas conferencias²⁰⁷, sobre la literatura “enferma”, que se define como espacio de Tánatos y que guarda en todo momento una relación cercana tanto con la enfermedad como con la muerte. Definitivamente, para

²⁰⁷ El texto de la conferencia fue publicado póstumamente con el título “Literatura + enfermedad = enfermedad” en el volumen *El gaucho insufrible* (2005, Anagrama, Barcelona).

Roberto Bolaño ésta es la literatura que interesa y que ve imponerse a finales del siglo XX y comienzos del XXI, debido a su nuevo perfil: lúcida a veces hasta el extremo, visionaria hasta los confines de la vida y por eso tocada por el germen de la muerte, del sinsentido, una literatura donde se respira el ambiente enrarecido de callejón sin salida.

Uno de los pocos escritores actuales que merecen el aprecio de este otro gran provocador del siglo, Roberto Bolaño, es precisamente Fernando Vallejo, que hace revivir en nuestros días la tradición casi olvidada de la literatura “enferma”, dionisiaca, política y éticamente incorrecta, una literatura de la ruptura traumática, cuya práctica confronta al escritor con los confines de la vida, por lo tanto, con la muerte. En el ensayo titulado “Los mitos de Cthulhu”, Roberto Bolaño menciona a Fernando Vallejo como a uno de los muy contados autores actuales que se resisten a la ola de consumismo de nuestra época y que, en medio de este paisaje desolador y en contra de la “avalancha de glamour” (2005: 171), siguen haciendo literatura.

El escritor chileno insiste sobre la actualidad de la literatura “enferma” y la relaciona con una tradición que, a pesar de pertenecer al siglo XIX, le resulta cercana: los poetas malditos, sobre todo Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud y Mallarmé, habitados hasta sus entrañas por el demonio de la negación. La reflexión de Roberto Bolaño en el ensayo ya citado, “Literatura + enfermedad = enfermedad”, gira en torno al poema de Baudelaire titulado “El viaje” (“un *poema enfermo*, un poema sin salida, pero acaso el poema más lúcido de todo el siglo XIX”, 2005: 147) y al soneto de Mallarmé, “Brisa marina”, al que interpreta como una réplica al poema de Baudelaire. En el fondo, el gran tema del viaje en la literatura se confunde, para el escritor chileno, con la “enfermedad” —tema de sus disquisiciones—.

Viajar enferma. [...] Realmente, es más sano no viajar, es más sano no moverse, no salir nunca de casa, estar bien abrigado en invierno

y sólo quitarse la bufanda en verano, es más sano no abrir la boca ni pestañear, es más sano no respirar. Pero lo cierto es que uno respira y viaja (2005: 147).

El verdadero viaje es una experiencia crucial, imprescindible, que siempre conduce a la frontera con la muerte. Solamente en este espacio se puede conquistar la libertad, imposible de experimentar mientras se esté firmemente atado a la vida; por lo tanto, por paradójico que parezca, solamente a este precio puede existir la verdadera vida. En los marineros y exploradores de los versos de Mallarmé, Bolaño reconoce el destino del auténtico viajero que, “a la par que es una afirmación de la vida, también es un juego constante con la muerte” (2005: 146). El mensaje último del poeta al repetir en sus versos de múltiples maneras que lo único que resta por hacer es viajar sería, en la lectura de Bolaño, que “*navegar es necesario, vivir no es necesario*” (2005: 146).

El auténtico viajero —que siempre es el artista en la concepción de Roberto Bolaño— rompe con el mundo tal como está, con sus reglas, sus valores, sus principios, sus convenciones, sus formas anquilosadas, y se enfrenta al caos. “¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!” define Baudelaire finalmente con desencanto la experiencia del viaje. “En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror” retoma como un eco la voz de Roberto Bolaño y dictamina: “No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno” (2005: 151).

Aplicada al caso concreto de Fernando Vallejo, esta intuición poética que viene de Baudelaire y Mallarmé y conmueve hondamente a Roberto Bolaño resulta por lo menos inquietante. ¿Romper con las formas vacías, desenmascarar la mentira bajo sus variadas apariencias, en últimas, vivir auténticamente sólo sería posible apelando a las fuerzas del Mal, practicando la destrucción, actuando en contra de la vida? Es decir, ¿la actitud lúcida y desmitificadora, llevada al extremo, no sabría encontrar un camino que no pasara por la destrucción de la vida y,

consecuentemente, por la muerte de la literatura? Contestar negativamente esta pregunta implicaría explicar la renuncia de Fernando Vallejo a la literatura como resultado de su opción definitiva por la muerte. A primera vista esta opción sería, desde luego, tan incompatible con la literatura como con la vida misma. La vida es misterio, instinto, ilusión, prejuicio, en la concepción —tan afín a la de Fernando Vallejo— de Cioran que, en su *Breviario de podredumbre* (1949) interpreta los Misterios antiguos como la intuición certera de que el misterio es la condición *sine qua non* para que exista vida:

Así es como los Misterios antiguos, pretendidas revelaciones de los secretos últimos, han pasado sin legarnos nada en materia de conocimiento. Los iniciados sin duda estaban obligados a no transmitir nada; es, sin embargo, inconcebible que en tan gran número no se haya encontrado un solo charlatán; ¿qué hay de más contrario a la naturaleza humana que tal obstinación en el secreto? Lo que ocurre es que no había *secretos*; había ritos y estremecimientos. Una vez apartados los velos, qué podían descubrir sino abismos sin importancia? *No hay iniciación más que a la nada y al ridículo de estar vivo* (1992: 29).

A diferencia de la muerte —exacta, lógica, rigurosa, a la que le asiste la razón—, la vida es inexplicable, no tiene un solo argumento a su favor, y es precisamente en eso en lo que consiste su atractivo y su atributo esencial, que la vuelve superior a la muerte:

Todo lo que respira se alimenta de lo inverificable; [...] una ciencia positiva del sentido de la vida despoblaría la tierra en un día; y ningún frenético lograría reanimar la improbabilidad fecunda del deseo (1992: 27).

Y sin embargo, aunque no deja de pensar en la muerte ni un instante, Cioran escribe, y sus obras, según a menudo se comenta, si es que no son literatura, seguramente ocupan el espacio ambiguo de la zona fronteriza entre la filosofía y las letras. Parece ser que, al mismo tiempo que se alimenta de la vida, a la literatura le resulta imprescindible la cercanía de la muerte. El equilibrio es muy frágil. El verdadero escritor está en la cuerda floja sin saber cuánto tiempo podrá mantenerse sin caer en ninguno de los dos extremos. Cioran en realidad no considera seres humanos sino a los hombres que piensan constantemente en su propia muerte; los demás viven en un estado de animalidad, que les impide tener una conciencia histórica, ya que lo natural es dado de una vez por todas, no cambia, se presenta como eterno:

Nada puede cambiar nuestra vida salvo la insinuación progresiva en nosotros de las fuerzas que la anulan. Ningún principio nuevo le adviene ni de las sorpresas de nuestro crecimiento ni del florecimiento de nuestros dones; le son naturales. Y nada natural sabría hacer de nosotros otra cosa que nosotros mismos (1992: 28).

Salta a la vista la adherencia del filósofo rumano al concepto de literatura “enferma”: Cioran maneja la oposición enfermedad vs. salud en el mismo sentido en el que lo hace más tarde —como se ha visto— Roberto Bolaño. Es más, varias reflexiones de Cioran dejarían inferir su convicción de que el auténtico creador es necesariamente un escritor Bartleby, en el sentido de un ser habitado por las pulsiones negativas y atormentado permanentemente por la tentación de callar, de desaparecer como autor, a través de esta segunda muerte que para el escritor significa dejar de escribir:

Todo lo que prefigura la muerte añade una cualidad de novedad a la vida, la modifica y la amplía. La salud la conserva como tal, en una estéril identidad; mientras que la enfermedad es una actividad, la

más intensa que el hombre pueda desplegar, un movimiento frenético y... estacionario, el más rico derroche de energía *sin gestos*, la espera hostil y apasionada de una fulguración irreparable (1992: 28).

El caso de Fernando Vallejo sumado al del propio Cioran y enfocado en el contexto de los numerosos casos de escritores Bartleby como los evocados en el libro de Vila-Matas, conlleva otra sospecha inquietante: ¿todo espíritu muy crítico, todo escritor que provoca una ruptura en la tradición literaria de su época, pasa por momentos de crisis que lo llevan a preferir la muerte a la vida y el callar definitivo al escribir? Pero antes de avanzar con la reflexión, hay que recordar y comentar las circunstancias concretas del ingreso declarado de Fernando Vallejo a la “compañía Bartleby”. Al presentar en la Feria de Guadalajara de 2002 su libro *La rambla paralela*, el escritor anunciaba ya su retirada del campo de las letras en los siguientes términos:

Y aquí me tienen esta noche presentando el último, el ultimísimo, el *non plus ultra*, el que dijo basta, me morí. Y sí, me morí en mi ley, en primera persona como viví y escribí, despreciando al novelista omnisciente, ese pobre diablo con ínfulas de Dios Padre Todopoderoso, de sabelotodo (2003: 66).

Publicado en la revista bogotana *El Malpensante* a comienzos de 2003 con el título de “Memorias y consejos del sobreviviente”, el texto leído por Fernando Vallejo en el lanzamiento de *La rambla paralela* termina reiterando la condición de muerto en vida del propio autor y anunciando el callar definitivo, siempre a su manera paradójica y en el mismo estilo deliberadamente prolijo, con sus enumeraciones viciosas, caprichosas, que se han podido apreciar en la cita anterior²⁰⁸. En el

²⁰⁸ En las obras de ficción también es frecuente que el carácter paradójico del discurso resulte, como en este artículo, de la contradicción brutal, del choque frontal en que

contexto de la experiencia crucial de la crisis de fe, definirse como un sobreviviente significa, en últimas, poner decididamente la vida por encima de la literatura. Un “sobreviviente” en el sentido de un hombre totalmente desencantado, ya sin ninguna ilusión, es también el narrador-protagonista de *La rambla paralela*. Otra manera de connotar la absoluta falta de ilusión del protagonista que discurre en *La rambla paralela* es presentarlo como un viejo gramático insomne que no solamente se siente ya muerto, sino que además ve a todo el mundo que lo rodea como muertos que ignoran su verdadera condición:

Vivo de verdad no está nadie, éstas son ilusiones de tontos. Día con día nos estamos muriendo todos de a poquito. Vivir es morir. Y morir, en mi modesta opinión, no es más que acabarse de morir. Hay que aprender gramática y a no confundir los verbos (2002: 10).

No obstante, ni la opción por la muerte, ni la renuncia a la literatura son unívocas. Quedaría por comprobar que la relación de Fernando Vallejo con la literatura no está pacificada, no es serena ni unívoca, sino una mezcla de la fe absoluta en lo único que le quedó, la Literatura, y la total falta de fe. Estos sentimientos encontrados caracterizan la mayor (y mejor) parte de su producción literaria. Incluso el adiós que Fernando Vallejo le dice a la literatura también es suficientemente ambiguo. Aun más, esta actitud se prolonga en textos no ficcionales como por ejemplo el discurso ya mencionado leído en el lanzamiento de *La rambla paralela*. Lo volveré a recordar aquí por ser el primer texto extraliterario²⁰⁹ que plantea inequívocamente el ingreso de Fernando Vallejo al mundo de los escritores Bartleby o al “laberinto del NO”, para recordar a Vila-Matas:

entran forma y fondo: “Y punto, basta, eso es todo, no digo más porque los muertos no hablamos. *Ite missa est*” (2003: 68).

²⁰⁹ Lo afirmo a sabiendas de que eso también podría ser inexacto, ya que Fernando Vallejo juega con la frontera entre la ficción y la realidad, haciendo oír la voz del yo narrador-protagonista en los discursos y en los artículos, que constituyen una parte muy importante de su obra.

En México pasé 32 años, de los que perdí 12 en el cine y 20 en la literatura, y no me quedó ni uno para robar, que como nos lo ha enseñado el PRI en forma tan magistral es el fin del hombre. Fui un ciego, un sordo, un necio (2003: 66).

El tono es apasionado, provocador y, desde luego, el mensaje real del autor no podría emerger de una lectura literal, sino que se construye echando mano del efecto antifrástico de la ironía:

El hombre nació para el peculado, el soborno, el cohecho, la nómina, el presupuesto, el gobierno, la venalidad, la coima, y lo demás son cuentos. La moral es boba, la honradez es boba, la honorabilidad es boba, la Tierra es de los granujas. ¡Bienaventurados, granujas, porque de vosotros es el reino de esta Tierra! El que no roba y deposita en Suiza vive en el error. Así viví y me morí yo y me enterraron en Gayosso, que es la mejor, sí, pero tuve que pagar mi entierro por cuotas, porque lo que gané con la literatura no me dio ni para pagarlo al contado (2003: 66).

De la investigación emprendida por el narrador-protagonista de *Bartleby y compañía* de Vila-Matas resulta que se podrían distinguir al menos dos tipos muy diferentes de escritores afectados por el “síndrome de Bartleby”: “ágrafos” tan geniales como recalcitrantes que se niegan a escribir siquiera una línea, razón por la cual su rescate por la historia literaria es difícil cuando no imposible, y los artistas que escriben bajo la tensión constante del enmudecer definitivo. Son los Bartleby del tipo de Juan Rulfo, que es uno de los primeros casos analizados en el libro de Vila-Matas, personalidades conflictivas cuya necesidad de escribir es tan fuerte como la tentación de no hacerlo.

El viejo insomne que despotrica contra todo y contra todos en *La rambla paralela* podría ser considerado una figura emblemática de la

nueva literatura que se redefine en extremo de devorarse a sí misma porque se prohíbe “soñar”. Igual que el protagonista de *El don de la vida*, el viejo de *La rambla paralela* da vueltas en un círculo vicioso, vuelve siempre sobre los mismos temas, porque ha llegado al punto cuando no hay más materia por destruir, ya todo ha quedado reducido a cenizas. Se pone de manifiesto aquí una característica que el hiperrealismo comparte con el escepticismo analizado por Cioran. Ambas posiciones son, a fin de cuentas, dependientes de la labor constructiva de una cultura y de una literatura que les suministre la materia prima. Cioran advertía sobre estas limitaciones:

Una civilización comienza con el mito y acaba con la duda, duda teórica que, cuando se vuelve contra sí misma, acaba en duda práctica. No puede comenzar impugnando valores que aún no ha creado; tras haberlos producido, se cansa y se aparta de ellos, los examina y los sopesa con una objetividad devastadora (2003: 56).

Al lector descontextualizado estas críticas le pueden parecer tendenciosas, malévolas y gratuitas. Pero en el fondo de las caprichosas reivindicaciones estilísticas que los personajes de Fernando Vallejo le hacen al Nobel, está el rechazo que importantes escritores del *post-boom* sienten hacia determinado lenguaje literario, hacia determinado manejo retórico que hoy puede sonar casi tan falso, rebuscado y artificioso como el discurso hegemónico. Para el ya viejo narrador-protagonista de los últimos libros de Fernando Vallejo, una retórica desvinculada de la realidad es tan ridícula como el escritor que la maneja. Si éste, además, pacta con el poder, no se salva de ser merecidamente censurado mediante la ironía también en textos extraliterarios. Fernando Vallejo lo hace en un artículo completo dedicado al tema (“Cursillo de orientación ideológica para García Márquez”, 1998) y ocasionalmente vuelve a soltar alguna diatriba contra el Nobel: “primer lambeculos de tiranos y granujas

con poder que hoy tiene América” lo nombra más recientemente en “Por el desafuero”²¹⁰. El tono en que denuncia la fascinación de García Márquez por los poderosos de este mundo es muy afín al de Roberto Bolaño quien, en “Los mitos de Cthulhu” recuerda que una de las mejores actuaciones del Nobel colombiano fue “recibir al Papa de Roma en La Habana, calzado con botines de charol, García, no el Papa, que supongo iría con sandalias, junto a Castro, que iba con botas” (2004: 32). Roberto Bolaño se detiene sobre un detalle: la sonrisa falsa del Nobel. Un detalle que Fernando Vallejo más de una vez destacó en los hombres políticos. ¿Por qué se reirán, será que nos están engañando? comentaba en una oportunidad Fernando Vallejo.

Con la exigencia máxima que lo caracteriza, Fernando Vallejo se encantó con la literatura para desencantarse después —igual que anteriormente le había ocurrido con el cine—, de una manera que trae a la memoria la fascinación absoluta que siente el viejo gramático, narrador-protagonista de *La Virgen de los sicarios*, por Alexis, el joven sicario que inicialmente le parece único y sin par, para que después de corregir la mirada, lo vea desde el desengaño, como a uno más, del montón. Actualmente Fernando Vallejo sólo cree en el lenguaje de la música, si bien su recidiva con *El don de la vida* (2010), después de haber anunciado en el 2003 que renunciaba definitivamente a las letras, parecería indicar que el momento de la crisis de fe todavía no está del todo superado.

La aparición de este último libro es, a pesar de todo, un gesto sumamente ambiguo. De una parte Fernando Vallejo rompe el pacto de silencio y vuelve a escribir para resolver, según declara, unas cuentas pendientes que tenía con el asunto de la vejez, ya que *Entre fantasmas*, el volumen de *El río del tiempo* que trata del tema, no deja satisfecho al

²¹⁰ Artículo publicado en la revista bogotana Soho, N.58, diciembre de 2004 y en la web <http://www.soho.com.co/la-vuelta-al-mundo/articulo/por-el-desafuero/4212>. “Lambeculos” y “adulador” del tirano de Cuba llamaba Fernando Vallejo al Nobel colombiano ya en el “Cursillo de orientación ideológica para García Márquez” (1998).

autor. Pero este llamado a la escritura, e implícitamente a la vida, queda puesto en entredicho por la actitud irónica ante las fuerzas vitales, manifiesta desde el título antifrástico.

Sin embargo, me parece que la máxima productividad literaria de Fernando Vallejo coincide con el momento de máxima tensión entre el llamado de las fuerzas vitales y las de Tánatos, el momento de plena crisis del hombre moderno que es Fernando Vallejo. En las obras posteriores a *El desbarrancadero*, esta tensión se debilita y tiende a resolverse a favor de la muerte. El desencanto y el aburrimiento ante el mundo repercuten en la ausencia de personajes como Alexis de *La Virgen de los sicarios*, Darío de *El desbarrancadero*, u otros más episódicos pero cuya personalidad ostenta la misma explosión de vida: Hernando Aguilar alias la Marquesa de Yolombó, Chucho Lopera, Santa Isabel y otras figuras de homosexuales legendarios en la Medellín de la adolescencia de Fernando²¹¹. Como consecuencia de la reducción dramática operada en el reparto de los personajes secundarios, el mundo del otro palidece, se convierte en un desfile de comparsas durante el cual ningún personaje secundario alcanza a cobrar contornos bien definidos. Por esta razón, en *La rambla paralela* y *El don de la vida* el narrador-protagonista se ve obligado a desdoblarse. Ambos libros tienen la forma de un largo monólogo, un diálogo consigo mismo o con la Muerte. Pero el procedimiento tiene sus limitaciones y anuncia también desde el punto de vista formal el agotamiento de la vena.

Como posición axiológica, el hiperrealismo que acaba en sequedad se venía prefigurando desde tiempo atrás, con los insólitos “libros de ciencia”: *La tautología darwinista y otros ensayos* (1998), *Manualito de imposturología física* (2004) y *La puta de Babilonia* (2007). Dejaré de lado al último por pertenecer, en tanto ensayo histórico (aunque sui géneris), al campo de las ciencias humanas y consideraremos aquí la opción de Fernando Vallejo —sorprendente en un escritor— por el discurso de las

²¹¹ Ver *El fuego secreto*, segundo tomo del ciclo *El río del tiempo* (1998).

ciencias naturales. Consciente de que no estoy en condiciones de juzgar las propuestas científicas concretas, de biología y de física respectivamente, me acercaré a estos dos libros desde el punto de vista de la filosofía de la cultura, tratando de definir e interpretar la *posición* del autor frente al discurso de la ciencia —máxima conquista y sumo orgullo del espíritu moderno—. Igual que en el discurso autoficcional, me parece reconocer una vez más la posición del moderno en crisis que, al renunciar a la literatura, vuelve al discurso de la ciencia pero, desde luego, como un heterodoxo, para desmitificar este otro discurso también. Elegir el discurso de la ciencia, preferir su modo particular de conocer el mundo, no es sino una forma más de manifestar la desconfianza total, la absoluta pérdida de fe en la literatura y en su manera específica de relacionarse con el mundo. También supondría un adentrarse en los dominios de Tánatos, según un filósofo como Cioran, para quien la vida es impulso irracional, misterio, y la ciencia con su rigor y su afán de exactitud más que conocerla, la está destruyendo. Desde esta perspectiva, la opción por el discurso científico supone alterar el frágil equilibrio entre las fuerzas vitales y las de la negación, equilibrio que, según he considerado antes, le permite al escritor navegar, aunque en una posición inestable y por un período incierto. Ahora la balanza se inclina definitivamente hacia la muerte y como consecuencia el escritor enmudece o abandona el campo de las letras.

Muchas veces se planteó la rivalidad entre la literatura y la ciencia, y el peligro que el desarrollo de ésta supondría para la existencia de aquélla. Se podría pensar con Todorov (1970) que a medida que las ciencias (en un principio, las ciencias naturales, pero en el siglo XX cada vez más las ciencias humanas también) van colonizando y alumbrando mayores parcelas de la realidad humana, el mundo se va quedando sin misterio y la literatura sin razón de ser. Hoy parece más bien que la

categoría de lo desconocido, con la cual Roger Caillois²¹² relaciona la gran literatura fantástica del siglo XX, no se vería afectada por la investigación científica, cuya manera de conocer es de naturaleza radicalmente distinta de la literaria. Es la posición que defiende también un personaje secundario de la novela *Basura*, que pone en discusión este tema y permite que Anapaola, la voz defensora de las fuerzas vitales, tenga la última palabra en el asunto:

La ciencia es capaz de desentrañar casi todos los misterios que hay en una gota de sangre, hasta la más remota y curiosa palpitación de las mitocondrias, pero entiende muy poco sobre lo que piensa o siente un ser humano, sobre esas corazonadas que se llaman así porque antes se las suponía alojadas en el corazón. Frente a la emoción que nos despierta un rostro, una melodía, una secuencia de palabras, toda explicación se calla, porque lo que se siente es, es así, y es inexplicable (2000: 190).

El discurso de la ciencia no sabría competir con el literario porque se trata de dos maneras muy diferentes de conocer el mundo; la literatura ofrecería un camino alternativo al conocimiento racional. Actualmente estarían de acuerdo sobre este punto todos los teóricos de la literatura que consideran necesario superar la posición formalista, reconociendo la importancia de las funciones comunicativa y cognoscitiva que la obra literaria tiene en virtud de su vínculo esencial con el mundo en el cual fue producida, con su contexto sociocultural. El problema surgiría a la hora de precisar cuál sería esta manera alternativa de conocer el mundo, propia de la literatura. Desde luego, no se podrá definir sino en un contexto determinado y en un *campo literario* dado; tratar de encontrar la respuesta válida siempre y para siempre sería tan utópico como el intento

²¹² Ver “Del cuento de hadas a la ciencia-ficción. La imagen fantástica” en Caillois, 1970.

de definir la literatura de una vez por todas²¹³. Sin embargo, en el contexto de la literatura hispanoamericana del siglo XX se podría afirmar que la imaginación se impone como la manera de interpretar la realidad propia de la literatura por excelencia. Los ejemplos que estarían más a mano serían sin duda las obras adscritas al realismo mágico, pero la validez de la observación no se restringe a esta literatura, sino que abarca toda la así llamada gran narrativa de los sesenta y a sus precursores ilustres. Pensemos por ejemplo que para un autor tan alejado del realismo mágico como Jorge Luis Borges la literatura fantástica es la única manera posible de conocer el mundo, lo cual equivale a negarle al discurso filosófico, racional, su razón de ser. Pero la imaginación, así como se definió en el *campo* concreto de la narrativa de los sesenta, llegó a ser considerada y a funcionar como seña de identidad por excelencia de todo un continente y en este proceso se fue simplificando, esquematizando, empobreciendo, dejando de ser lo que había sido en un primer momento: la posibilidad libertadora y matizada de expresar la realidad americana en toda su riqueza, respetando la diversidad cultural²¹⁴. En esta calidad y habiendo sufrido tales transformaciones, la imaginación fue rápidamente absorbida por el discurso hegemónico y otros discursos culturales estrechamente vinculados a éste, como el discurso americanista, que reflexiona sobre la identidad de América Latina y sobre sus orígenes.

Fernando Vallejo toma cartas en el asunto. Su manera propia de romper con el concepto de ficción consagrado por la generación del *boom* y de redefinir la ficción es, como vimos, el discurso autoficcional. El pacto ambiguo y paradójico de la autoficción que el narrador-protagonista, un

²¹³ Cf. Eagleton, Terry, "Introducción: ¿qué es la literatura?" en *Una introducción a la teoría literaria* (1993): "Puede abandonarse por quimérica cualquier opinión acerca de que el estudio de la literatura es el estudio de una entidad estable y bien definida, como ocurre con la entomología" (p. 22).

²¹⁴ El proceso de reducción del *ideologema* "América mestiza" al *ideologema* primigenio, "América maravillosa", en la literatura hispanoamericana contemporánea se ha analizado más detenidamente en el segundo capítulo, apartado 3.

verdadero narrador en el sentido benjaminiano, cierra con el lector, permite que la experiencia estrictamente personal se vuelva comunicable, transmisible, sin sufrir la mediación de las fórmulas petrificadas ya en la tradición escrita. Una tradición que no supo ahorrárselas al género de la novela que, de este modo, se vuelve acartonado, abstracto. Con todo, a pesar de la riqueza de matices con la cual expresa la existencia individual, el discurso autoficcional tiene sus limitaciones que resultan, primero que nada, del condicionamiento de la ficción así redefinida por el material, finito, de la propia vida. Además, puesta al servicio de la toma de posición que antes había llamado hiperrealista y que se podría reducir aquí a una mirada desmitificadora, hipercrítica e hiperlúcida, la ficción se aparta de las fuerzas vitales para intimar con las fuerzas de la negación, prefiere el derribar al construir. ¿Qué hacer cuando ya todo fue criticado, desmitificado, derribado, destruido? Fernando Vallejo se refugia de momento en las ciencias naturales que ofrecen otra manera de conocer el mundo, aparentemente opuesta a la imaginación constructora. Sin embargo el refugio es temporal, porque a la ciencia Fernando Vallejo se le acerca con el mismo afán desmitificador, para desmontar construcciones aparatosas, aparentemente inexpugnables, y descubrir que en el fondo son frágiles, llenas de puntos débiles, y susceptibles de ser usadas como vehículo ideológico por el discurso del poder.

En principio, el discurso científico se presenta como lo que debería ser: un discurso neutro desde el punto de vista ideológico. Se supone que en el mundo moderno hay un consenso general sobre el beneficio que aporta el conocimiento científico y sobre su carácter desinteresado, ya que no está rozando los intereses específicos de ningún grupo social. Sin embargo, la realidad dista mucho de ser ésta: el discurso científico es, de hecho, a menudo un discurso fuertemente ideológico, manipulado por el poder. Roberto González Echevarría lo demuestra convincentemente al analizar el discurso científico del siglo XIX en América Latina como discurso hegemónico solapado y revelando así su carácter ideológico

camuflado bajo una apariencia neutra. Mientras pretende interesarse sólo en metas tan nobles como el progreso, el bien de la humanidad y el desarrollo del conocimiento a nivel mundial, el discurso científico del siglo XIX latinoamericano esconde detrás de tales propósitos aparentemente generosos y humanistas los intereses de las grandes potencias occidentales²¹⁵. Poco visible en aquella época, esta realidad aparece a todas luces desde la perspectiva mucho más politizada de nuestros contemporáneos.

Fernando Vallejo encarna una actitud desmitificadora, irreverente, provocadora, y también un tono coloquial, informal, desenfadado, antirretórico y desacralizador, resultado de la intención de bajar la ciencia de su pedestal, de sacarla del ámbito cerrado de los “especialistas” para someterla al debate público. Pero el proyecto de Fernando Vallejo no es escribir una historia de la biología (*La tautología darwinista y otros ensayos*) o de la física (*Manualito de imposturología física*), o de la humanidad (*La puta de Babilonia*). Su enfoque es puntual, ilumina el problema a manera de un *flash* y por esta razón la energía que Fernando Vallejo invierte en la desmitificación de teorías consideradas pilares del conocimiento y casi nunca cuestionadas no se ve balanceada por un igual empeño en rescatar las voces acalladas, aunque, a manera de apuntes, las consideraciones al respecto tampoco faltan totalmente de los libros donde critica la ciencia²¹⁶. Aun así, Fernando Vallejo se siente atraído casi exclusivamente por la empresa de dinamitar las verdades que están gozando de una aceptación casi unánime, aunque, según él, no pasan de ser falacias o meros enredos verbales.

²¹⁵ Para un desarrollo más detallado de este asunto, ver el apartado 3 en el capítulo II de este trabajo.

²¹⁶ Por ejemplo, en el ensayo “La tautología darwinista”, que presta su título al libro entero, se recuperan del olvido las objeciones del contemporáneo de Darwin, el biólogo Jenkin Flemming, al que Fernando Vallejo llama “el gran boicoteador de la fiesta”. Véanse los contraargumentos que Flemming opone a la teoría de la “selección natural” y la reacción de Darwin ante la crítica, pp. 38 y sgts.

Pero no solamente por eso los libros de ciencia de Fernando Vallejo resultan explosivos, sino también por el papel que la forma y el lenguaje literario juegan en la exposición de la propuesta científica. Igual que el género polémico y controvertido de la autoficción, los escritos sui géneris que son los libros de ciencia de Fernando Vallejo pertenecen a un género híbrido, a caballo entre la ciencia y la literatura, y proponen al lector un pacto de lectura ambiguo, que no tardó en originar problemas de recepción. Hasta donde llega mi conocimiento, todavía no se hizo una lectura adecuada de un libro tan provocador como el *Manualito de imposturología física*, una lectura que tuviera en cuenta la naturaleza híbrida del escrito. Dos tipos opuestos de lectura registra la recepción del *Manualito...* hasta este momento. En un extremo se sitúa la lectura del literato que aprecia el tono, la forma del libro, pero reconoce que su falta de competencia en el asunto le impide valorar la propuesta científica. De este tipo sería la reacción de Antonio Caballero. En la reseña que firma en *Semana*²¹⁷, saluda la aparición del libro y, aun confesando que en el momento de escribir sólo tenía leídas las primeras páginas, declara que se siente con derecho de opinar sobre él porque lo considera “pura literatura”, por lo tanto su tono y su estilo se dejarían captar ya desde la “Introducción”. A nuestro modo de ver, una actitud de este tipo, si bien permitiría emitir algunos juicios certeros y no es del todo extraviada, tampoco es del todo legítima porque no hace justicia al texto en su calidad de libro de ciencia.

En cambio, el otro extremo de lectura llega incluso a proponer, en ocasiones, interpretaciones ridículas y patéticas. Se trata de las lecturas hechas por algunos físicos o matemáticos sin sentido del humor que leyeron el *Manualito...* como a un tratado de física ortodoxo y convencional. El error de lectura en el que están incurriendo es, en cierto modo, paralelo con el que hemos analizado al considerar el caso de *La*

²¹⁷ Véase el artículo titulado “Libro de medir” en *Semana*, <http://www.semana.com/noticias-opinion/libro-medir/85188.aspx>

*Virgen de los sicarios*²¹⁸. Allá, el pacto ambivalente de la autoficción se veía reducido, en determinadas lecturas, al pacto unívoco y referencial del discurso testimonial. Aquí, el pacto ambivalente propuesto por el libro de ciencia sui géneris que es el *Manualito*... con su condición de género híbrido, se ve reducido igualmente a un pacto unívoco y referencial, en este caso, el pacto característico del discurso científico. Se ignora, de esta manera, el hecho fundamental de que la verdad referencial a la que apunta el discurso científico y la verdad de la literatura no son de la misma naturaleza²¹⁹. Así, varios autores con formación científica encontraron el libro descabellado y acientífico, digno de un Ig. Nobel²²⁰, un Nobel al revés, de risa, y eso seguramente porque leyeron al pie de la letra afirmaciones que no sabrían interpretarse sin tener en cuenta la importante dosis de provocación o de ironía que encierran. Leer un libro tan irónico ante las pretensiones de la ciencia, tan lleno de remedos de la exactitud y el rigor científicos, como un texto científico más, sin percibir la parodia, es sin duda inadecuado y ridículo. Definitivamente no puede ser leído como cualquier texto científico un libro cuyo tema es el estudio de la impostura científica, y sólo de manera irónica y para vencer al enemigo con sus propias armas es convertido en ciencia exacta y experimental: la “imposturología”. Veamos un ejemplo para poder apreciar mejor el humor de Fernando Vallejo, su intención lúdica, burlona, que muchos científicos

²¹⁸ Ver el apartado 1 de este capítulo.

²¹⁹ Ver “La verdad de las mentiras” en el libro homónimo de Mario Vargas Llosa. La conciencia profunda de esta realidad aparece con los teóricos que superan los planteamientos formalistas o estructuralistas (cuyo modelo lo constituía el método de la lingüística de la lengua, calcado según el de las ciencias exactas) y se proponen entender el significado del texto dentro de su contexto socio-cultural. Cf. “El método en las ciencias humanas”, en Goldmann, Lucien, *Las ciencias humanas y la filosofía* (1977).

²²⁰ La propuesta pertenece al matemático Juan Diego Vélez vinculado a la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, véase el artículo “Un desafortunado Manualito de imposturología física” http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/G/g_ciencia_marzo13/g_ciencia_marzo13.asp. La suscriben otros autores como el también matemático Diego Pareja Heredia (Universidad del Quindío, Armenia) en su artículo “Fernando Vallejo y el Ig Nobel de Física” en <http://www.matematicasyfilosofiaenelaula.info/articulos/cronica%20VI.pdf> y su compañero Nelson Duque, que publica en el mismo rubro “Descubriendo la filosofía” de la página web arriba citada.

no captaron. Aparentemente para reforzar la ilusión del carácter estrictamente científico de esta rama del saber, pero en realidad para burlarse de la vana pretensión, se añade que la imposturología dispone también de una unidad de medida. Solamente que esta unidad de medida es... el “aquino”, definido y descrito de la siguiente manera:

[...] corresponde a la cantidad de impostura contenida en los 33 volúmenes de la *Suma teológica* de Tomás de Aquino. El aquino es una unidad gigantesca y lo simbolizamos por una simple *A* mayúscula, pero en cursiva para distinguirlo del amperio, unidad de corriente eléctrica también muy grande que se designa con una *A* mayúscula en tipo normal, y del angstrom, unidad de longitud muy pequeña que se designa con una *Å* mayúscula también en tipo normal pero coronada por una bolita (2004: 11).

El afán de exactitud de las ciencias queda ironizado de una manera análoga a la de Jorge Luis Borges cuando sitúa —aparentemente con precisión de geógrafo, con lujo y despilfarro de detalles eruditos— la acción de uno de sus más conocidos cuentos en “una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra”²²¹. Bajo la apariencia de una extrema y escrupulosa precisión se esconde, en realidad, una dosis incontrolable de imprecisión, de azar, de caos, en una sola palabra: la realidad de la vida. Hacia el mismo sentido apuntan las divisiones y subdivisiones de la unidad de medida que Fernando Vallejo nos acaba de proponer, fingiendo el rigor absoluto pero, en realidad, denunciando la enorme carga de abstracto, de imaginario y de arbitrario que hay detrás de muchas propuestas “científicas”:

Siendo tan grande la cantidad que abarca un aquino, usualmente lo dividimos por mil al igual que hacemos con el amperio, y así como

²²¹ Ver “Las ruinas circulares”, en *Obras completas I* de Jorge Luis Borges (2007: 539).

medimos corrientes eléctricas en miliamperios o milésimas de amperio, del mismo modo medimos impostores en miliaquinos, o milésimas de aquinos, que abreviamos mA, en que la “m” vale por el prefijo “mili”. Darwin, por ejemplo, sólo mide 1 mA; Mahoma, 2 mA; Cristo, 3 mA. Y así, ningún político ni religioso ni biólogo impostor mide más de unos cuantos miliaquinos. ¿Y habrá alguien que mida aquinos enteros? ¡Por supuesto, para eso está la unidad! Aunque muy pocos en verdad, y curiosamente sólo en el campo de la física: Newton, Maxwell, Einstein... Los cuales no sólo tenemos que medir en aquinos enteros sino en muchos de éstos: Newton, 23 A, Maxwell, 180 A; y Einstein, 280 A. ¡Doscientos ochenta aquinos! Una cifra de dar vértigo. Más espeluznante que el parsec astronómico, que son 3.26 años luz o sea un poco más de 30 trillones de kilómetros, entendiendo por trillón lo que usted quiera, mucho, con tres ceros más en Inglaterra que en los Estados Unidos (2004: 12).

En realidad, el epígrafe (“En recuerdo de Heráclito que dijo que todo se movía, y de Parménides que dijo que todo estaba quieto”) ya había preparado al lector, al prevenirlo sobre dos aspectos clave que darán el tono del escrito: primero, que Fernando Vallejo no habla “en serio”, en el sentido de que no usará el lenguaje en su dimensión referencial; segundo, que el *Manualito...* no es un libro de ciencia propiamente dicho, sino que, más bien, trata de la filosofía y del método de la ciencia desde la perspectiva, mucho más abarcadora, de la filosofía de la cultura. Como lo advierte también el título, el escrito no es un “manualito de física” sino un “manualito de imposturología física”. Tanto en los ensayos de biología como en los de física que integran el *Manualito...* aparece en primera plana la misma queja a propósito de cada uno de los científicos. Todos ellos son “lobos disfrazados de corderos”²²², filósofos en vez de

²²² Cf. en *La tautología darwinista...*: “Es que Darwin, en el fondo, por más plantas que cultivó y por más que escribió sobre percebes y gusanos, no era un biólogo, era un filósofo; un lobo disfrazado de cordero. Desde la escolástica, desde las discusiones medievales de Tomás de Aquino con Duns Scotto sobre el radio de acción de un

científicos, en el sentido de que traicionan el objeto de estudio y la perspectiva que deberían ser suyas. Volviendo la espalda a la realidad concreta, experimental, se enfrascan en propuestas teóricas abstractas que, lejos de llevar a un mejor conocimiento del mundo, conducen solamente al prestigio exagerado del saber y del propio “sabio”. Se llega así a sus respectivas mitificaciones, que pasan, desde luego, por la alianza con los poderosos, ya que tanto el saber como el “sabio” necesitan reconocimiento, legitimación ante la sociedad. Recordemos que este perfil de sabio no fue reconocido por los pensadores cínicos antiguos que desafiaban la *doxa* y todas las bondades derivadas de su fiel acatamiento: la gloria, el respeto, el prestigio, la fama. Además, como nos llevan a concluir varios comentarios de los libros de ciencia de Fernando Vallejo, un saber que se define como poder adquiere rápidamente un carácter incuestionable, dictatorial, dogmático, de manera que la oposición entre la filosofía de la Razón mitificada y la propuesta teológica que aquélla pretendía superar se borra completamente: tal filosofía no es sino otra escolástica más cuyos mitos y argumentos han cambiado pero cuya perspectiva y cuyo proceder continúan siendo los mismos:

La teología natural se enterró y la selección natural pasó a ocupar el lugar de Dios Padre para explicarlo todo. La verdad es que todo sigue igual, que cambiamos la abstracción teológica por una abstracción biológica, que Dios no explica nada y la selección natural tampoco (2002: 30).

Es sobre este mismo trasfondo que se sitúan las numerosas correcciones de estilo que Fernando Vallejo le hace a Darwin. El

arcángel, si era de diez o de quince kilómetros (o mejor dicho “leguas”, para no incurrir en anacronismos), la mente humana no ha conocido otra aberración más grande ni más exitosa que la selección natural de Darwin (2002: 37). Y en el *Manualito...*: “Aunque se avergüencen de su prosapia o no la conozcan, los físicos son filósofos: charlatanes con ínfulas de científicos, lobos disfrazados de corderos. Por algo en tiempos de Newton la física se llamaba «filosofía natural»” (2005: 18).

gramático antioqueño lo censura por sus múltiples faltas y carencias: de rigor en la exposición y la argumentación, de claridad a nivel conceptual y de propiedad en el uso de las palabras. Incoherencias, conceptos vagos y confusos, contradicciones y tautologías hacen, según Fernando Vallejo, que el discurso de Darwin en vez de aclarar, enturbie y confunda. Su rigor científico no pasa de ser una ilusión, un efecto que solamente puede perdurar mientras no se cuestione mediante un análisis sin prejuicios ni tabúes el contenido de su propuesta. En realidad, demuestra Fernando Vallejo, la tesis de la selección natural carece totalmente de rigor científico, lo cual se hace obvio incluso a nivel de la expresión: Darwin enuncia sus verdades de manera vaga, imprecisa, pero en un tono docto, presentándolas como indiscutibles. Su estilo confuso resulta de un pensamiento igualmente vago, utópico, que nunca hizo el esfuerzo de aterrizar para encontrar la realidad concreta; como prueba máxima, afirma Fernando Vallejo, precisamente lo que debería ser el concepto central de la propuesta darwiniana, nunca recibe una definición clara y rigurosa:

[...] dejemos que Darwin nos explique qué entiende por selección natural.

¿Qué es la selección natural, con mayúsculas como la escribe Darwin, o con minúsculas como la escribo yo? ¿Es la de Kettlewell? ¿Es ese destruir de golpe, en unas décadas, a casi todas las polillas claras de la *Biston betularia*, de suerte que en esa especie casi todas las polillas sean oscuras? Darwin nunca consideró un ejemplo así, drástico. «That Natural Selection generally acts with extreme slowness I fully admit», dice en la página 84 de *El origen*. [...] ¿Cuánto es «muy lentamente»? ¿Mil años? ¿Cinco mil? ¿Cuántas generaciones? Preguntarle esto a Darwin es preguntárselo al viento. Por cuanto al tiempo se refiere, la selección natural es más inasible que la cola de un cometa. ¿Y por qué «generalmente»? ¿Cuándo es que la selección natural no actúa «con extrema lentitud»? En su libro nunca lo dice. Pero el colmo de lo confuso es eso de que la

selección natural sólo actúe «sobre unos pocos de los habitantes de una misma región». La selección natural actúa sobre todos: escoge de entre todos unos. ¿Qué es esa forma de hablar? ¿Estamos tratando con un científico riguroso, o con un filósofo borracho? (2002: 43-44)

El comportamiento de Darwin ante la crítica de su época también revela el carácter monológico y autoritario de su discurso. Cerrado al diálogo, en vez de enfrentar la polémica que le estaba proponiendo Jenkin Flemming con sus observaciones que infirmaban la efectividad de la “selección natural” en la práctica, en vez de mostrar interés y curiosidad por la perspectiva y la razón ajenas, Darwin concentró y dirigió todos sus esfuerzos en una sola dirección y hacia una única meta: borrar el nombre del “enemigo” y acallar, ignorándolas, sus objeciones, de manera que la teoría de la selección natural quedara única e incuestionable todavía por largo tiempo²²³.

Más allá de las críticas a planteamientos puntuales, cuya apreciación requiere conocimientos de biología, lo que alcanza a desentrañar el lector es una constante censura de la posición utópica, idealista, en la ciencia. Si la famosa tesis de Darwin queda totalmente invalidada por Fernando Vallejo, esto ocurre, en gran medida, porque participa de la utopía moderna. En el fondo, es una aplicación a la biología de uno de los más arraigados mitos modernos: el progreso. En el ensayo que abre su libro *La tierra que atardece* (1998)²²⁴, Fernando Cruz Kronfly comenta el carácter irreal, la falsedad de este mito:

Este mito del progreso confunde el “perfeccionamiento” técnico y tecnológico, así como el “avance” científico del conocimiento, con un supuesto e imaginario proceso de perfeccionamiento acumulativo del alma humana a lo largo de la Historia. Pero ocurre que el alma

²²³ Ver pp. 39-40 de *La tautología darwinista...* (2002).

²²⁴ Titulado “Ser contemporáneo: ese modo actual de no ser moderno”, pp. 7-45.

humana no se perfecciona realmente a lo largo del tiempo, y no son más buenos ni mejores los hombres de nuestro tiempo respecto de los hombres de otras épocas pasadas, ni a la inversa. Cada que nace un ser humano es necesario volver a comenzar de “cero” desde el punto de vista ético, pues en ese animal biológico de la especie humana que ha nacido es imprescindible instalar, desde el principio, la Ley de Cultura

No existe pues una acumulación histórica de la “bondad” y de la “perfección” humanas. Y, por lo tanto, no existe progreso entendido como proceso de perfeccionamiento acumulativo de la denominada condición humana (1998: 21).

Inspirada inconscientemente por la utopía de un supuesto avance de la humanidad hacia grados cada vez superiores de civilización y perfección humanas, tesis que Fernando Cruz Kronfly desmonta con argumentos definitivos, la selección natural —si bien enfocada en las características biológicas y no en el alma humana y los valores éticos y cognitivos— postula la existencia de una evolución morfológica y fisiológica de todas las especies a lo largo de la Historia.

Considerado en su esencia, el planteamiento de la crítica de Fernando Vallejo a los genios de la física en el *Manualito...* revela un significativo paralelismo con el de *La tautología darwinista....* “Cuando el hombre no sabe, filosofa” (2002: 64), se puede leer aquí, al final del primer ensayo. Una reflexión muy parecida abre la *Introducción al Manualito...*:

El ser humano es una bestia bípeda entrenada durante cuatro millones de años de evolución (contados desde que bajó del árbol) para mentir en las formas más sutiles, de las cuales hoy por hoy las más prestigiosas son la palabra y las ecuaciones. Propongo para esta subespecie embustera que los biólogos han venido designando

como *Homo sapiens sapiens* el nombre más apropiado de *Homo sapiens mendax*, o sea “hombre sabio mentiroso” (2005: 11).

El mal estilo de Darwin lo reencuentra Fernando Vallejo en los *Principios matemáticos de filosofía natural* de Newton, al que en el *Manualito...* le dedica el segundo capítulo, titulado “Un libro feo y abstruso” (2005: 41). Si el Darwin que expresa de manera descuidada e irresponsable su pensamiento abstracto le parece un “filósofo borracho”, Einstein merecerá también capítulo aparte en el *Manualito...*: “Las marihuanadas de Einstein” (2005: 135).

El recorrido a vuelo de pájaro por los libros de ciencia de Fernando Vallejo permite reconocer no solamente el fondo común que subyace a las críticas de las diferentes propuestas científicas concretas, sino también la gran coherencia que existe entre la posición de Fernando Vallejo en el campo de la ciencia y en el campo de las letras. El final de la introducción a los ensayos de biología deja leer una concepción de la vida que al lector de la literatura de Fernando Vallejo le resulta familiar:

Voy a terminar estas reflexiones dejando el inventario de las coincidencias entre los seres vivos y el tema de la unidad de la vida para postular la gran ley biológica, que dice que en biología no puede haber ninguna. En biología no puede haber leyes como las de Euclides o las de Newton porque los seres vivos no son triángulos ni bolas de billar. La vida es impredecible. Lo más que puede haber en biología son generalidades, a las que se les encontrará siempre excepciones (2002: 24).

La vida múltiple, azarosa, caótica, en un incesante fluir, que se rehúsa a ser apresada en fórmulas y se burla de las leyes, ésta es la visión que permea todas las obras literarias de Fernando Vallejo. Al mismo tiempo, se constituye en la razón profunda por la cual éstas no acaban de encajar en el género —moderno por excelencia— de la novela,

cuya tradición lo recomienda como partícipe de la utopía moderna. Su carácter idealista, abstracto, totalizador comparte e ilustra la utopía moderna. Es precisamente lo que da lugar a las recurrentes burlas, a los constantes ataques al género de la novela y también a la propuesta de formas no convencionales, como el discurso con semblanza de río caudaloso, torrentoso, salido de madre, o la “libreta de muertos”²²⁵ que, al abolir la sucesión convencional del tiempo en la novela, instaaura el caos y la complejidad real de la vida como única ley universal e instala al lector en un tiempo plural, polifacético, cuya simultaneidad la novela tradicional suele reordenar de acuerdo a sus convenciones. Por las mismas razones por las cuales el género de la novela no lo convence, Fernando Vallejo toma distancia tanto del concepto de ficción tal como quedó definido en el *campo* de la literatura del *boom*, como del tipo de creador-“deicida” (Mario Vargas Llosa), que bien podría ser el perfil del escritor del *boom*: el escritor que inventa todo un mundo, paralelo al real, y que, dentro del universo ficticio creado se comporta como Dios, el escritor que tiene fe y que también reclama fe de parte del lector. La ficción así entendida presenta grandes similitudes con la filosofía de la razón y con el discurso científico, su máxima expresión, a pesar de que a la conciencia común los dos tipos de discursos le suelen aparecer como opuestos. Desde la perspectiva de Fernando Vallejo, ambas, tanto la ficción como la filosofía de la razón, llevan a la mitificación de la realidad y no a su conocimiento profundo, penetrante; además, a su propia mitificación, por el deseo de adquirir prestigio y de legitimarse, lo cual las compromete con el poder y con el discurso oficial. Desconectadas de la realidad, conducen al engaño, a visiones ideológicas y a posturas idealistas, en el campo de las

²²⁵ La “libreta de muertos”, a la que se alude también en *El don de la vida*, es un invento que viene de atrás, del último tomo del ciclo *El río del tiempo*, titulado *Entre fantasmas* (1993). Se trata de un cuaderno donde el narrador-protagonista apunta a todos los muertos que había conocido en vida, para así llevarle la contraria a Colombia, “país desmemoriado” (1998: 581). Pero al mismo tiempo, la “libreta”, caótica y azarosa como la vida misma, propone una forma diametralmente opuesta al género “manido” (1998: 666) de la novela.

letras, y a la impostura, (“expresión máxima del intelecto”, 2005: 13), en el campo de la ciencia. Ninguna de las dos es capaz de dar cuenta de la vida en toda su riqueza: son reductoras, limitan, esquematizan, petrifican, congelan artificialmente el devenir de la existencia.

Discurso científico y ficción (así como se definió con la literatura del *boom*) comparten, además, la actitud afirmativa, constructora, apolínea, la disposición esperanzada, optimista, enérgica, ante la vida y el correspondiente uso del lenguaje. Frente a ellos, el discurso de Fernando Vallejo se situaría en la tradición contraria, del pensamiento alternativo, divergente de la filosofía de la razón y del idealismo que alimentaron el ideario moderno, constituido en discurso oficial. La empatía entre la visión del mundo que se desprendería de la obra de Fernando Vallejo y la propuesta de los cínicos antiguos, adversarios empedernidos de la filosofía de la razón como discurso oficial, fue estudiada más detalladamente en el tercer capítulo de este trabajo.

Es preciso notar que, en el discurso de aceptación del Doctorado Honoris Causa en Letras de la Universidad Nacional de Colombia (2009) Fernando Vallejo señala su afinidad con los filósofos presocráticos (y no olvidemos tampoco que el ciclo de cinco obras titulado *El río del tiempo* tiene un epígrafe de Heráclito). Más que de manera declarativa, lo hace a través de la forma, evocando su espíritu mediante un discurso contradictorio, paradójico, muy afín al pensamiento ambiguo, no afirmativo, no conclusivo, no acabado. La breve reflexión sobre la filosofía empieza así:

La filosofía sirve para lo que sirve Dios. Para un carajo. Desde Tales de Mileto, Pitágoras, Demócrito, Parménides, Heráclito, Empédocles, Anaxágoras, Anaxímenes, Anaximandro y Zenón de Elea —esto es, los presocráticos— hasta Heidegger, los filósofos no han hecho más que empantanarse en falsos problemas que ellos mismos se buscaron, hundirse en unas arenas movedizas que finalmente,

gracias a Dios, acabaron por tragárselos a todos. ¡Qué bueno! *El ser y el tiempo* de Heidegger es horrible, la *Crítica de la razón pura* de Kant es horrible, la *Suma teológica* de Tomás de Aquino es horrible, el *Discurso del método* de Descartes es horrible, *El ser y la nada* de Sartre es horrible. Horrosos todos, no pierdan el tiempo en eso, créanme, aprendan de la experiencia ajena para que ganen tiempo, que está muy escaso (2009: 15-16).

Sin embargo, al final, y casi a manera de un homenaje a los cultivadores de la paradoja, Fernando Vallejo recuerda la figura de su maestro Alfredo Trendal

¡Cuánto aprendí de él a querer a los presocráticos! Y muy en especial a los sofistas y sus terribles paradojas que no tienen solución. Con los presocráticos, o sea los filósofos anteriores a Sócrates, el hombre empezó a pensar en serio. El río de Heráclito, en cuyas mismas aguas no volveremos a bañarnos nunca, me acompaña desde entonces (2009: 17).

y finalmente concluye: “La filosofía es una maravilla” (2009: 18).

En un reciente diálogo sobre la estupidez, dos filósofos contemporáneos²²⁶ describían como uno de los síntomas más recurrentes de la estupidez el afán por sacar una conclusión, la tendencia a redondear sus pensamientos a cada rato. Su diagnóstico indica hasta qué punto el pensamiento apolíneo, animado por sentimientos positivos como la esperanza, el optimismo, la confianza y la seguridad de sí, perdió terreno en una época “malpensante” como la nuestra. Ironizado y a la vez añorado, el perfil del hombre que vive su modernidad de manera plenaria vuelve a aparecer en la obra de Fernando Vallejo de este último período que estamos analizando aquí: en *Mi hermano el alcalde* (2004), quizás su

²²⁶ Se trata de Andrei Pleșu y Gabriel Liiceanu, véase <http://www.tvr.ro/inregistrari.php?file=DATA-2011-02-13-17-50.flv&id=50%20de%20minute%20cu%20Plesu%20si%20Liiceanu>.

libro más risueño. Esta vez, el narrador-protagonista de siempre cede el papel principal a uno de los hermanos mayores, que tiene un temperamento muy distinto del suyo. Carlos es un digno heredero del padre y del abuelo Leonidas, un hombre lleno de fe y energía, animado sólo por sentimientos positivos: honrado, bien intencionado, bueno, biempensante, trabajador, emprendedor, culto, generoso, etc. En el fondo, Carlos es el hombre moderno pleno que el narrador-protagonista no puede ser y representa la posición antagónica a la del narrador-protagonista de las obras de ficción y a la del propio Fernando Vallejo como crítico de la ciencia. Es el hombre sabedor de que hay que soñar, lanzarse al vacío sin paracaídas, arriesgarse a construir castillos de arena, empeñarse en lo imposible, exponerse a hacer el ridículo como Don Quijote, correr cualquier riesgo y pagar cualquier precio con tal de poder crear o proponer algo novedoso:

Honorable, sí, y generoso. Carlos quiere a los pobres; yo no. Carlos hace la caridad; yo no. Carlos se duele de la desgracia ajena; yo no. Carlos tiene fe en la vida; yo no. Carlos reza; yo no. Carlos siembra; yo no. Carlos construye; yo no. A Carlos le gustan los muchachos; ¡a mí también! (2004: 48-49).

Desde la sombra, el narrador-protagonista se ríe a carcajadas del iluso biempensante, pero también contempla con curiosidad y valora la posición contraria, que —lo sabe a ciencia cierta— jamás podrá hacer suya.

Conclusiones

Llegado a su término este trabajo, quisiera reflexionar, para concluir, en un primer momento, sobre las particularidades y la importancia de esta investigación: sobre sus dificultades, sus logros y sus límites. En un segundo momento, dedicaré un espacio a barajar las perspectivas que abre este estudio: los interrogantes que plantea sin alcanzar a contestarlos, las ideas que apenas esboza, insinúa, sugiere, sin llegar a desarrollarlas, en pocas palabras, las puertas que abre para futuras investigaciones.

La motivación inicial en esta investigación ha sido dar cuenta del significado complejo de la obra de Fernando Vallejo dentro de su contexto histórico y sociocultural. Me ha movido a emprenderla principalmente el gran desajuste existente entre la calidad literaria excepcional de la obra y la crítica que, a mi parecer, dista mucho de estar a la altura, e incluso, a menudo, propone lecturas erradas e injustas.

No obstante, a medida que avanzaba en la investigación, iba tomando conciencia de que el estudio rebosaba el caso concreto de la obra de Fernando Vallejo y de que su proyección permitía apuntar hacia una definición contextual del género de la autoficción. Dado que considero que la parte más importante y valiosa de la creación de Fernando Vallejo pertenece, desde el punto de vista genérico, a la autoficción, así como se le entiende en este trabajo, he ido contemplando la posibilidad de lanzar, a partir del estudio de una obra y de un autor concretos, una serie de hipótesis que fueran esbozando la fisionomía axiológica y estética de un género narrativo de gran actualidad en la época contemporánea. Género que, en la literatura hispanoamericana de hoy, cobra un significado particular, puesto que viene a desempeñar, en este contexto, un papel importante, ya que representa una interesante modalidad de romper con

la estética de la literatura del así llamado *boom*, indicando una posible “salida del Archivo” en términos de Roberto González Echevarría.

¿En qué sentido y desde qué punto de vista me interesaba definir el género de la autoficción? Como ya lo he apuntado en la introducción y lo he ampliado después en el subcapítulo dedicado al enfoque teórico y a las cuestiones de método, considero la producción de significado en un texto un fenómeno vivo, resultado del diálogo que entabla con diferentes discursos literarios y extraliterarios. Ningún rasgo de índole esencialista (sea de contenido o formal) produce significado por sí mismo, aislado del contexto textual —la respuesta que representa el texto en su totalidad frente al mundo—, y del contexto cultural en que se produce la obra. El carácter histórico, cambiante, de la realidad humana que el texto literario reinterpreta de manera crítica, sirviéndose de los valores, las ideologías, las mentalidades nacidas en la sociedad como de una materia prima, hace que el valor literario tampoco se pueda concebir como una realidad eterna y estática. Desde luego, para entender un género literario hay que concebirlo, igualmente, como un organismo vivo y no como un compendio de rasgos fijados en la materialidad de la obra, sea a nivel del contenido pre-estético, sea a nivel de la *forma composicional*, observable en la obra vista como artefacto. La definición del género autoficcional hacia la cual he apuntando tenía entonces que ser de la misma índole que la propuesta por Bajtin para el caso del género novelesco o la de Lejeune para el género autobiográfico.

Una definición de la *forma arquitectónica* del género, en el espíritu de Bajtin, implica dar cuenta de las posibilidades específicas, exclusivas, que tiene el género para evaluar la realidad, para interpretar el mundo. El modelo que proporciona Lejeune va en el mismo sentido: se trata de dar una definición funcional, pragmática, del género planteado como una manera específica de relacionarse con la realidad y con la verdad a través del “contrato” de lectura que el texto establece con el lector. El pacto narrativo decide cómo debe leerse la obra para que su significado aflore

en toda su plenitud y no sufra mistificaciones. En otras palabras, decide sobre un asunto esencial: ¿qué categorías son pertinentes para cada texto literario? En el caso de las autoficciones de Fernando Vallejo, si se ignora las leyes establecidas por el pacto autoficcional y se le imponen al texto categorías ajenas, que no son pertinentes, se llega a lecturas extraviadas como las estudiadas en el capítulo IV. Por ejemplo, cuando la relación del texto autoficcional con la realidad se considera en virtud de las categorías verdadero/falso, propias del pacto referencial y sólo parcialmente del pacto autobiográfico, la autoficción se ve confundida con el documento o con la autobiografía. Otra manera de malentender el pacto autoficcional es la simplificación del pacto ambivalente en sentido contrario: esta vez se le aplica al texto, de manera igualmente errónea, la categoría de verosímil, propia del pacto ficcional, con el consiguiente descuido de un rasgo esencial del género: la problematización de la relación literatura-realidad o literatura-verdad. La cuestión del pacto narrativo tiene, por consiguiente, directa relación con una pregunta muy importante, en general, para toda literatura, y crucial en el caso del género autoficcional: ¿qué tipo de verdad se expresa en la obra y a qué nivel se encuentra?

Sin embargo, a pesar de que no vacilé en escoger este enfoque, soy consciente de las dificultades que supone la opción por el estudio del género como *forma arquitectónica* materializada en una *forma composicional* o, en términos de Bourdieu, como *puesta en forma* de una *toma de posición*. Definir el espíritu del género y no solamente su materialización significa superar el nivel descriptivo y acceder al nivel explicativo, pero también implica una ampliación del horizonte de estudio no siempre fácil de manejar. El objeto del estudio, la obra de Fernando Vallejo, se pone en conexión con un contexto tan amplio como la cultura, lo cual supone varios aparentes desvíos del texto autoficcional y de su contexto inmediato, la Colombia de finales del siglo XX y comienzos del XXI, para tomar puntos de referencia tan lejanos en el tiempo y en el

espacio, y sin embargo espiritualmente tan cercanos, como, por ejemplo, la Grecia Antigua. Sólo aparentemente estas conexiones se apartan de la obra de Fernando Vallejo. En realidad, proponen un acercamiento a la *toma de posición* del autor a través de un punto de vista flexible y sensible al contexto concebido de manera más amplia, un punto de vista que renuncia decididamente a las categorías consagradas, estáticas e inamovibles. Si a veces el foco se aleja mucho del texto es para permitir que se vuelva a él con una visión enriquecida y más abarcadora. Para lograrla se necesita proyectar la obra no solamente sobre el contexto inmediato, ubicándola dentro del *campo literario* colombiano actual, donde la figura de García Márquez opacó al menos una generación literaria. Además, es necesario situar las autoficciones de Fernando Vallejo dentro del *campo* de la literatura latinoamericana contemporánea que rompe con la gran narrativa de los sesenta y, ampliando el foco todavía más, en el marco más general del paso de la modernidad a la posmodernidad, con sus particularidades propias de América Latina.

Desde luego, definir la autoficción tomando en cuenta todas estas variables axiológicas supone mantener un alto grado de apertura, dictado por su concepción como género vivo. En principio, esta característica es positiva, pero no se puede ignorar que la apertura trabaja en detrimento de la precisión, y el deseo de matizar un contexto particular en contra de la ley general. Para el estudio de otros textos autoficcionales seguramente hará falta desarrollar otras categorías teóricas que en este caso concreto se quedan cortas o en la sombra. En el fondo, la definición que da Bajtin del género novelesco según el criterio de la *forma arquitectónica*, es decir, tratando de captar su espíritu, su comportamiento ante la realidad, también podría parecer hoy en día demasiado abierta, demasiado amplia, y sin embargo presenta indudablemente más ventajas que desventajas. El género novelesco que define Bajtin abarca también la autoficción: un género vivo, “inacabado”, que se está redefiniendo permanentemente en la zona de contacto con el “presente inconcluso”, un género no canónico,

no oficial, crítico y autocrítico, caracterizado además por un pronunciado “criticismo genérico”, puesto que parodia y transforma continuamente todo rasgo genérico, tanto propio, como de los demás géneros.

Esta visión del género literario, rápidamente esbozada aquí, me llevó a la convicción de que lo que explica a fondo la opción de Fernando Vallejo por la autoficción es su *toma de posición* en el *campo literario* colombiano y latinoamericano, que había que estudiar y matizar. Una necesidad profunda relacionada con el meollo de su obra dictó la elección del pacto autoficcional y no el deseo algo frívolo de experimentar con un género y una escritura novedosas: tal como ocurrió en el caso de aquellos autores que se fijaron como reto llenar las casillas vacías del famoso cuadro mediante el cual Lejeune definía la autobiografía según el criterio del pacto de lectura. De la entrevista que el autor tuvo la amabilidad de concederme se infiere que, a pesar de que no niega la operatividad de la autoficción, se ha mantenido siempre apartado de los debates teóricos de moda sobre este género: “yo nunca he leído muchos textos de análisis literario sobre esto que llaman el pacto autobiográfico, o la autoescritura. Yo no los leo porque ¿para qué? Yo lo estaba haciendo antes de que ellos reflexionaran sobre esto. Llegué intuitivamente a la autoficción por rechazo a la otra posibilidad que existía”²²⁷. Es obvio que en su caso, el encuentro con la autoficción obedece a una necesidad real, profunda, a un problema existencial. Igual que los coqueteos con un género que se ha puesto de moda, la búsqueda formal gratuita del tipo de arte por el arte está lejos de ser un designio de Fernando Vallejo, quien opta por una escritura en absoluto críptica, hermética, experimental, sino aparentemente de fácil acceso para todo lector.

Muchos lectores ingenuos creen por esta razón que Fernando Vallejo no hace literatura, sino que escribe como habla. Desde luego, su primer libro, *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, desbarata de

²²⁷ El fragmento citado de la entrevista se encuentra en la p. 324 del Apéndice de este trabajo. Para más comentarios de Fernando Vallejo sobre la autoficción ver también la página anterior.

entrada esta posición ingenua. Ya en la introducción, el autor reflexiona precisamente sobre las particularidades del lenguaje literario frente al lenguaje oral, cuya función principal es práctica: la comunicación. Sin embargo, sin duda alguna, la manera más convincente de demostrar la necesidad de leer las autoficciones de Fernando Vallejo, de acuerdo con el pacto ambivalente de la autoficción, es presentándolo como un requerimiento intrínseco e imperativo, *sine qua non*, de la *toma de posición* del autor en el *campo literario* colombiano. El análisis de la *toma de posición* y de su *puesta en forma* ha llevado a resultados interesantes, que en muchos casos reclaman desarrollos ulteriores. Me limito aquí a señalar el *neoquinismo* como categoría muy útil para investigar una *posición* recurrente en la literatura contemporánea, que se tiñe de un significado particular en América Latina. Igual que otras categorías a las que he recurrido para analizar la *toma de posición* o la *puesta en forma* (como ejemplo de la primera valga la categoría de “escéptico herético” propuesta como Cioran, y de la segunda, la de “hiperrealismo” en el sentido de Abad Faciolince), el *neoquinismo* permite entender una *posición* compleja y aparentemente contradictoria que hace compatible la actitud nihilista y desesperanzada, de raigambre posmoderna, con la actitud hipercrítica e hiperlúcida, herencia incontestable de la modernidad.

De todas las categorías de las que he echado mano para aclarar esta *posición* clave y entender la actitud de Fernando Vallejo, me parece que la del *neoquinismo* ofrece más perspectivas y resulta más adecuada al propósito del trabajo, dada su clara vinculación con la posmodernidad. Ahondar en esta línea y profundizar en el estudio de esta *posición* en América Latina, de sus matices en el contexto de una cultura híbrida que vive una modernidad “postergada” (Rubén Jaramillo Vélez), desde la periferia, serán muy probablemente las metas de un futuro trabajo. Para cerrar, no sobra advertir que si bien he afirmado que la autoficción ofrece posibilidades específicas para evaluar estéticamente la realidad colombiana y latinoamericana, es necesario reconocer que aquí me he

limitado a algunos aspectos de la realidad cultural colombiana, como la religiosidad, la ética, el poder, entre otros, necesarios para definir el género. He reservado para estudios futuros un análisis más preciso sobre la manera como Fernando Vallejo evalúa la historia y la sociedad colombiana actual.

Apéndice

Entrevista con Fernando Vallejo en el Carnaval de las Artes de Barranquilla (18 de enero de 2008)

Fernando Vallejo: “La novela es el gran género literario”²²⁸

Diana Diaconu (D.D.): Últimamente no es fácil verlo en Colombia. ¿A qué se debe el haber aceptado esta invitación al Carnaval de las Artes 2008 de Barranquilla?

Fernando Vallejo (F.V.): Bueno, yo no conocía Barranquilla y estoy muy bien aquí, estoy muy contento.

D.D.: Este tipo de evento ¿ofrecía más libertad?

F.V.: Colombia es un país muy libre, lo dije en el encuentro de ayer. (La noche anterior, en el encuentro con el público, cuando el espacio del Teatro Amira de la Rosa, a pesar de sus mil localidades, se había quedado pequeño, el escritor argumentó su declaración con el hecho de que, a pesar de llevar él más de media hora hablando, nadie le había disparado todavía.)

El público que va a los encuentros conmigo está del lado mío. Mis enemigos están por fuera, los que me ven como un estereotipo de personaje antipatriota y que ni siquiera han leído dos cosas mías, pero que opinan. Es la ignorancia grosera y la ignorancia atrevida, pero ésta la hay en todos lados.

D.D.: En varias de sus obras de ficción (y sobre todo en *Entre fantasmas*), Usted pone mucho empeño en distinguir sus escritos tanto del género de la novela (al que considera “muerto” y “manido”), como de la autobiografía y de los escritos testimoniales, no literarios. ¿Cabrían entonces sus escritos de ficción dentro del género polémico de la autoficción, con su pacto narrativo ambivalente o doble (el ficcional, propio de toda literatura, y el específico, de autenticidad y sinceridad, propio de la autobiografía)?

²²⁸ Precedido por una breve presentación para el público rumano, el texto de esta entrevista fue publicado en la revista rumana *România literară* de Bucarest, no.11, el 21 de marzo de 2008. El título fue decisión de la revista, de modo que no es responsabilidad del autor, ni mía como entrevistadora.

F.V.: Sí, sí. Yo creo que son los franceses los que inventaron el término de autoficción, término que tenía que designar una realidad. Una realidad más bien nueva en la literatura occidental. Y es que la novela maneja siempre la tercera persona y el narrador omnisciente. Es el modelo de la gran novela del siglo XIX. Pero la novela sigue siendo el gran género literario. La autobiografía es un género menor, la biografía es un género menor, las memorias son un género menor, el diario es un género menor. Igualmente el ensayo, el libro político, el libro de sociología. El gran género de la literatura es la novela. Lo que pasa es que este camino de la novela en tercera persona y con un narrador omnisciente, que sabe todo lo que les pasa a los personajes, que repite sus diálogos, es un género que ya está muerto. Además de que este planteamiento es falso, va en contra de la realidad porque la mente es muy caótica y las conversaciones son irrepetibles y a las personas no las conocemos, casi ni la propia. Es un género manido, un camino trillado, muy recorrido y que no va para ningún lado. Entonces empezó a aparecer otro género al que yo llegué no por reflexión sino por instinto y por rechazo al otro, al que conocía muy bien porque era la literatura que leía de niño, y que me gustaba. Apareció una nueva novela basada en la vida del autor, o apuntalada en la vida del autor, pero esta novela, de las llamadas de autoficción, distaba mucho de ser una autobiografía o un libro de memorias. Pongamos por ejemplo un libro mío de *El río del tiempo*. Podríamos llamarlo novela de autoficción, efectivamente, porque allá casi no hay fechas, casi no hay personajes públicos. Si lo comparamos con un libro de memorias o con una autobiografía de las que empiezan: “Nací en noviembre de 1942 y me gradué de bachiller en el 59...”, pues bien, yo no hablo de estas cosas. Entonces, es un género nuevo. Evidentemente, la novela en primera persona ya existía, porque la primera persona en la literatura siempre viene de los comienzos mismos. La *Ilíada* y la *Odisea* están escritas, en su mayor parte, en

tercera persona y con un narrador casi omnisciente, aunque su omnisciencia es limitada, porque a menudo ve las cosas desde fuera. Pero en la *Odisea*, a partir del momento en que Ulises llega a los feacios, siguen varios cantos en primera persona. En *El asno de oro*, igual. La picaresca española también está en primera persona, el *Lazarillo* y el *Guzmán de Alfarache*, etc. Entonces, el género ya existía. Pero era un género menor y muy limitado. La visión de Apuleyo en *El asno de oro* o de los españoles de la picaresca es muy, muy, muy simplista, muy elemental. La vida es más compleja. Y eso que la literatura y la palabra son muy limitadas para captar la realidad, que es extremadamente compleja, la mental y la exterior. Y sin embargo había la posibilidad de hacer algo más profundo que la novela. Son reflexiones que hago ahora porque yo nunca he leído muchos textos de análisis literario sobre esto que llaman el pacto autobiográfico, o la autoescritura. Yo no los leo porque ¿para qué? Yo lo estaba haciendo antes de que ellos reflexionaran sobre esto. Llegué intuitivamente a la autoficción por rechazo a la otra posibilidad que existía. A mí no era la literatura en tercera persona la que me gustaba, pero era la literatura que leía, casi toda, literatura en tercera persona. alguna vez escribí también algo en tercera persona: en la biografía de Barba Jacob, intenté hacer de la biografía un gran género de la literatura. Pensaba que se podía hacer de la biografía un gran género que desbancara a la novela. Y no se puede, la biografía es un género menor. Una gran biografía es una gran biografía, nunca será un gran libro. La biografía está llena de abrir y cerrar comillas, de fechas, de nombres. En última instancia el escritor es como un portero que deja o no deja entrar gente, que abre y cierra comillas. Puede tener frases bien hechas, pero nunca será un gran género. Entonces, el gran género de la literatura tenía que ser la novela. Y escribí estas cinco novelas de *El río del tiempo*, que ya nunca volvería a hacer así ahora. Porque son novelas con una apertura total, que no tienen argumento

alguno, que se entrelazan y vuelven a continuar después de que suspendieron muchas páginas. Las novelas de *El río del tiempo* no son cerradas en sí mismas como *La Virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero*, *Mi hermano el alcalde*, no tienen una historia clara, ni un final claro, tienen muchas historias, pero no una historia.

D.D.: Y muchos finales, porque el último volumen parece ser un libro de los finales.

F.V.: Ah, sí, es un libro de los finales. Lo que pasa es que el último libro que tenía que ser el gran libro sobre la vejez..., yo todavía no era suficientemente viejo para hacerlo. Escribí apuradamente, maté a los personajes apuradamente, quería terminar rápido el libro. Empecé muy bien con *Los días azules* y *El fuego secreto*, pero a medida que me acercaba al presente se acortaba la distancia a la que me encontraba del momento de la narración. Al principio estaba a unos veinticinco-cuarenta años de la niñez, después la corté a veinte en *El fuego secreto*, después en *Los caminos a Roma* y en *Años de indulgencia* la corté tres o cuatro años más. Y ya estaba muy aburrido, entonces lo corté todo y terminé apuradamente. Hice enlazar el presente con el comienzo de la narración: *Entre fantasmas* termina con la misma frase con la que empieza *Los días azules*. Y el ciclo quedaba bien cerrado así, pero la verdad es que no lo considero muy logrado. Antes de ponerme a escribir, yo he reflexionado sobre la literatura y escribí un libro de gramática literaria. He estudiado filología y he reflexionado sobre la ciencia literaria mucho. Yo podría escribir un tratado sobre la biografía o sobre las técnicas de la novela en tercera persona, porque las conozco. Es que hice muchas cosas y ni me daba cuenta de lo que estaba haciendo. Lo que sí tiene *El río del tiempo* es la voz que es mía, porque las voces como las caras son únicas y la literatura no. Pero yo quería hacer una voz única y hacerlo en lengua literaria. Yo escribí un libro en lengua literaria pero, claro, la gente piensa apurado, la gente que no tiene la posibilidad de hacer análisis,

que no ha estudiado filología, piensa que se trata de lengua coloquial sin darse cuenta de que es un libro totalmente literario. Claro, el libro tiene mucho del habla, pero es en lenguaje literario, en lenguaje escrito. Yo no veía tampoco claramente qué era lo que estaba haciendo. Yo contaba muchas historias, que todavía son muy interesantes, una que otra, pero el conjunto no estaba bien porque lo terminé apuradamente o porque todavía no tenía la distancia. Pero el problema de tomar mucha distancia es que si uno llega a ser ya muy muy viejo, ya no tiene ganas de escribir, esto hace parte de la vejez, la falta de fuerzas.

D.D.: La autoficción, como género que permite un alto grado de sinceridad (sólo alcanzado por la autobiografía) pero cuya forma de expresión es genuinamente literaria, esté quizás más expuesta a la lectura errónea de quienes solamente perciben el segundo pacto (el de la autenticidad), que aparece enfatizado, e ignoran al primero (el ficcional), que es implícito. ¿Le parece que este estatuto ambiguo de la autoficción podría ser la causa principal de las lecturas literales que se hacen con demasiada frecuencia de su obra y que desembocan en grandes absurdos interpretativos, como, por ejemplo, el de atribuirle al escritor Fernando Vallejo una ideología fascista, racista, oligárquica, reaccionaria, etc.? Finalmente, cree que la ausencia —que yo sepa— de un estudio crítico serio de su obra de ficción podría relacionarse con el reducido, casi nulo espacio de reflexión que ha ocupado la autoficción como género literario en Colombia?

F.V.: Todavía no la han descubierto. Si es que la palabra incluso es bastante reciente. Si apareció por los años setenta, estaría latente por lo menos hasta los ochenta, ochenta y cinco, porque no se hablaba ni se conocía. Yo la conocí mucho después, yo la conocí recientemente, pongamos hace no más de si acaso diez años, conocí la palabra y dije ¡ah, caramba! Ya por lo menos designaron el fenómeno. Y es mucho avance cuando uno llega a designar las cosas. Por ejemplo, aquí en

Colombia no existía la palabra “sicario”, que es una palabra vieja del idioma, porque viene del hebreo, del griego y del latín, de *sicca*. Pero no la conocían y empezaron a conocerla cuando la realidad empezó a producir asesinos a sueldo y había que designarlos con un término que no tenía el idioma. Entonces seguramente que los periodistas o no sé quienes sacaron a relucir de nuevo la palabra vieja “sicario”. Y la palabra tomó su auge y se impuso en Colombia, que fue el país donde empezó en la lengua española, antes de imponerse también en otros. Entonces yo la usé por primera vez en el título de mi libro, que fue el primero que tratara un tema así, lo escribí en el 1993. Vivo en México desde hace treinta y seis años. Pude seguir, por lo tanto, la “colombianización” de México por las veces que aparecía la palabra “sicario” en la prensa. Al principio aparecía muy poco, nunca en primera plana, y muchísimo menos era una palabra cotidiana. En México sí existía el asesino a sueldo desde antes de que existiera en Colombia. Lo llamaban “gatillero”. Pero como era más potente la realidad colombiana y el fenómeno, la palabra “sicario” acabó desplazando al “gatillero” de México, ya ve la colombianización de México.

D.D.: Tengo una gran curiosidad, ya que estoy escribiendo una tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Madrid sobre el pacto autoficcional en su obra y en la de Juan Goytisolo, ¿Es Juan Goytisolo uno de sus autores preferidos? ¿Lo conoce personalmente? Nunca he encontrado ninguna referencia al respecto y sin embargo entre Usted y el autor español he visto siempre un gran parentesco espiritual y muchos planteamientos afines.

F.V.: Sí, es muy probable. Tengo guardado todavía un artículo que escribió Goytisolo sobre Las Hurdes, que era una zona tal vez parecida a Colombia. Pero yo no conozco los libros de Goytisolo porque yo dejé de leer literatura cuando empecé a escribir. O sea llevo veinticinco años sin leer literatura. De Goytisolo sé muchas cosas y me

simpatiza mucho él, porque está en contra de todo el sistema en España, en contra del arrodillamiento de los escritores, tal vez porque es homosexual, y porque dio un giro total cuando decidió quedarse en Marruecos, porque vive en un exilio total. Me simpatiza mucho él. Pero yo no te puedo hablar con conocimiento muy detallado de ningún escritor de hoy porque yo dejé de leer literatura hace veinticinco años y sólo leo libros de ciencia, de biología, de medicina, de historia, libros relacionados con la Biblia, con el Nuevo Testamento...

D.D.: Usted en realidad lo dijo ya en otras entrevistas, lo que pasa es que yo nunca me tomé muy en serio esta afirmación suya, yo nunca pude creer que Usted realmente dejó de leer literatura. Esto me hacía pensar en Emil Cioran, una vez que le preguntaron por sus amistades literarias y contestó que no conoció personalmente a ningún gran escritor. Pero el entrevistador, que era Gabriel Liiceanu y conocía bien su biografía, le preguntó en seguida por Beckett y Michaux y Cioran tuvo que reconocer que sí eran amigos. Quiero decir que siempre pensé que este tipo de afirmaciones no se tenían que tomar muy al pie de la letra. En el caso de Cioran, por ejemplo, esto no era estrictamente la verdad pero sí era verdadero en el sentido de que él siempre huyó de la farándula literaria.

F.V.: Quizás no consideraba a Beckett un escritor importante, ni a Henri Michaux. Para mí es más importante infinitamente Eugen Ionescu que Beckett. Claro que Beckett es novelista y Ionescu no. Pero Ionescu era un gran dramaturgo del siglo XX. Ionescu tiene un concepto maravilloso del teatro, el grande. Y es que el teatro no es literatura, que yo sepa. Ionescu es un hombre genial. Un hombre genial. Ionescu fue una de las devociones más, de mi juventud, y hasta ahora sigue siéndolo. Ionescu vino a Bogotá y conoció a un amigo cercano mío y a mi hermano. Es una de las grandes tristezas de mi vida no haberlo conocido yo, no haber estado yo con ellos.

D.D.: Siguiendo en la misma línea de los escritores que invierten la jerarquía de los valores oficiales, que “invalidan la moneda en curso” al estilo de los cínicos antiguos y proponen reinterpretaciones de su cultura, le quisiera preguntar, para acercarnos a Rumania, qué opina de la aproximación que alguna crítica ha intentado señalar en varias ocasiones entre su obra y la del filósofo rumano Emil Cioran?

F.V.: Es que es muy posible. Mira, Barbet Schroeder, el director de cine que hizo *La Virgen de los sicarios*, que es muy amigo mío, el amigo más cercano con el que me hablo en los últimos años, me regaló un libro de Cioran. Un libro que consiguió en México, pero en francés, yo lo leí en francés. Leí sus epigramas por los que se le aplica normalmente el calificativo de pesimista, digamos. Y allí me encontré con algunos epigramas muy buenos. El problema del epigrama y del libro de epigramas es el siguiente: que son tantos buenos que se devalúan unos a otros. Un diamante para que brille tiene que estar en una mina de carbón. Si tú pones muchos diamantes juntos se devalúan unos a otros. Si tú pones una frase excelente en medio de una página donde no había sino frases menores, ésta brilla, es toda fantástica, todo brillo. El problema que tiene el género del epigrama y el libro de epigramas es que algunos serían maravillosos, pero si estuvieran en medio de una página de frases menores, de frases opacas, brillarían con una luz inmensa... Lo que le faltó a Cioran fue poner las frases en algún momento así para que brillen. Pero de los rumanos que conozco, con el que me quedaría sería con Ionescu y con el músico Enescu, el de la *Rapsodia rumana*, que es maravillosa.

D.D.: Y, por fin: como rumana me llamó la atención un artículo suyo publicado en la revista *Soho* en el 2007, titulado “*Bienvenida*” al rey de España donde, aunque colateralmente, se trataba también de un asunto todavía muy debatido en Rumania. Se refería Usted a la “caza” vergonzosa que emprendió el rey Juan Carlos en el 2004 en los Cárpatos, con la colaboración de las autoridades rumanas y criticaba

la reacción de los ecologistas que en vez de condenar la masacre, sólo protestaron por la violación de la ley que protegía la respectiva especie de osos.

F.V.: Yo no he ido a Rumania, yo no la conozco. La referencia la encontré investigando por internet sobre el rey. Di con lo que la revista rumana *România liberă* sacaba a flote, que no era sino la punta del iceberg sobre este miserable cazador, un cazador furtivo, que ya lleva muchos años en esto, y como mi causa son los animales, entonces por eso yo le declaro la guerra.

Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor; *Basura*, Lengua de Trapo, Madrid, 2000.
- _____ *Asuntos de un hidalgo disoluto*, Alfaguara, Bogotá, 2000.
- _____ *Angosta*, Alfaguara, Bogotá, 2003.
- _____ *El olvido que seremos*, Planeta Colombiana, Bogotá, 2007.
- _____ “El odiador amable”, *Revista El Malpensante*, no. 30, marzo-junio de 2001, Bogotá, pp. 86-88.
- _____ “Una crisis de fe”, *Revista El Malpensante*, no. 38, mayo-junio de 2002, Bogotá.
- _____ “Estética y narcotráfico”, *Revista Número*, Separata: Debates de Número, no. 7, agosto-septiembre-octubre de 1995, Bogotá, pp. II-III.
- Alberca, Manuel; *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- Ariès, Philippe; *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, El Acantilado, Barcelona, 2000.
- Bajtin, Mijail M.; *Problemas literarios y estéticos*, Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1986a.
- _____ *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México D.F., 1999.
- _____ *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1986b.
- Barnet, Miguel; *Cimarrón. Historia de un esclavo*, Siruela, Madrid, 2006.
- Becerra, Eduardo (ed.); *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Páginas de Espuma, Madrid, 2006.
- _____ “La narrativa contemporánea: sueño y despertar de América” en Fernández, Teodosio, Millares, Selena, Becerra, Eduardo; *Historia de la literatura hispanoamericana*, Universitas, Madrid, 1995, pp. 283-400.
- _____ “Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela 1910-1975” en

- Barrera, Trinidad (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo III: Siglo XX, Cátedra, Madrid, 2008.
- Benjamin, Walter; *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones* IV, Taurus, Madrid, 1991.
- Bolaño, Roberto; *El gaucho insufrible*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- Borges, Jorge Luis; *Obras completas I*, Planeta, Bogotá, 2007.
- Bourdieu, Pierre; *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- Branham, R. B./ Goulet-Cazé, M.-O. (eds.); *Los cínicos*, Seix Barral, Barcelona, 2000.
- Caballero, Antonio; *Sin remedio*, Seix Barral/Planeta Colombiana, Bogotá, 1996.
- _____ "Vayan a verla", *Revista Semana*, 18 de diciembre de 2000.
 Disponible en la red: <http://www.semana.com/noticias-opinion/vayan-verla/15718.aspx>; consulta: abril, 2011.
- _____ "Libro de medir", *Revista Semana*, Disponible en la red:
<http://www.semana.com/noticias-opinion/libro-medir/85188.aspx>; consulta: enero, 2011.
- Caillois, Roger; *Imágenes, imágenes*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970.
- Calvino, Italo; *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 2002.
- Carrasquilla, Tomás; *La Marquesa de Yolombó*, Biblioteca Ayacucho, Bilbao, 1984.
- Carreter, Fernando Lázaro; *"Lazarillo de Tormes" en la picaresca*, Ariel, Barcelona, 1983.
- Cioran, E.M.; *La caída en el tiempo*, Tusquets, Barcelona, 2003.
- _____ *Breviario de podredumbre*, Taurus, Madrid, 1992.
- _____ *Adiós a la filosofía y otros textos* (traducción, prólogo y selección de Fernando Savater), Altaya, Barcelona, 1995.
- Cruz Kronfly; *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*, Planeta Colombiana, Bogotá, 1998.
- Chiampi, Irlemar; *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 1983.
- De Man, Paul; "La autobiografía como desfiguración", *Suplementos Anthropos*, Barcelona, no. 29, diciembre 1991, pp.113-118.

- Diaconu, Diana; *Gabriel García Márquez desde la generación post-García Márquez*, Universidad "Al. I. Cuza Iași", Iași, 2004.
- _____ "Columbia lui Fernando Vallejo. Schimbarea la față" ("La Colombia de Fernando Vallejo: la transfiguración"), *Revista Convorbiri literare*, Iași (Rumania), no. 11 (119), noviembre de 2005, pp. 71-74.
- _____ "Entre fantasmas de Fernando Vallejo: la autoficción en el «libro de los finales»", *Revista Cuadernos de literatura*, Universidad Javeriana, Bogotá, Vol. XIII, no. 24, enero-junio de 2008, pp. 164-177.
- Eagleton, Terry; *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1998.
- _____ *Hipotermia*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- Foucault, Michel; *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2004.
- _____ *La arqueología del saber*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.
- Franco, Jorge; *Rosario Tijeras*, Casa editorial El Tiempo, Bogotá, 2003.
- Fuguet, Alberto (Dirección y montaje); *Andrés Caicedo. Mi cuerpo es una celda: Una autobiografía*, Norma, Bogotá, 2008.
- García Gual, Carlos; *La secta del perro. Diógenes Laercio, Vidas de los filósofos cínicos*, Alianza, Madrid, 2007.
- García Márquez, Gabriel; *Cien años de soledad*, Norma, Bogotá, 1997.
- _____ *Obra periodística 3. De Europa y América*, Norma, Bogotá, 1997.
- _____ *Vivir para contarla*, Norma, Bogotá, 2002.
- _____ *Del amor y otros demonios*, Norma, Bogotá, 1994.
- Genette, Gérard; *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- _____ *Ficción y dicción*, Lumen, Barcelona, 1993.
- Giardinelli, Mempo; *Final de novela en Patagonia*, Ediciones B, Barcelona, 2000.
- Girard, René; *Mentira romántica y verdad novelesca*, Anagrama, Barcelona, 1985.
- Goldmann, Lucien; *Las ciencias humanas y la filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.
- Gómez Mata, Marta y Silió Cervera, César; *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisolo*, Júcar, Madrid, 1994.

- González Echevarría, Roberto; *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000.
- Goytisolo, Juan; *Paisajes después de la batalla*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
- _____. *Memorias. Coto vedado. En los reinos de taifa*, Península, Barcelona, 2002.
- _____. *Don Julián*, Cátedra, Madrid, 2004.
- _____. *Reivindicación del Conde don Julián*, Cátedra, Madrid, 1995.
- _____. *España y los españoles*, Lumen, Barcelona, 1979.
- _____. *Pájaro que ensucia su propio nido*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.
- _____. *Tradición y disidencia*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2003.
- _____. *Problemas de la novela*, Seix Barral, Barcelona, 1959.
- _____. Prólogo a *Obra inglesa de José María Blanco White*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Hadot, Pierre; *Qu'est-ce que la philosophie Antique?*, Gallimard, Paris, 1995.
- Handke, Peter; *Insultos al público. El pupilo quiere ser tutor*, Alianza, Madrid, 1982.
- Heller, Ágnes; *El hombre del Renacimiento*, Península, Barcelona, 1980.
- Jácome, Margarita; *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*, Universidad Eafit, Medellín, 2009.
- Jandová, Jarmila y Volek, Emil (eds. Y trads.); *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Plaza & Janés Editores Colombia S.A., Bogotá, 2000.
- Jaramillo Vélez, Rubén, *Colombia: la modernidad postergada*, Ariel, Bogotá, 1989.
- Joset, Jacques; *La muerte y la gramática. Los derroteros de Fernando Vallejo*, Taurus, Bogotá, 2010.
- Kristeva, Julia; *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, México D.F., 2006.
- _____. *El porvenir de la revuelta*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 1999.
- _____. *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1998.

- _____ *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 2001.
- _____ *El genio femenino: la vida, la locura, las palabras 1. Hannah Arendt*, Paidós, Buenos Aires, 2000.
- _____ *El genio femenino: la vida, la locura, las palabras 2. Melanie Klein*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- _____ *El genio femenino: la vida, la locura, las palabras 3. Colette*, Paidós, Buenos Aires, 2003.
- Lázaro Carreter, Fernando; *“Lazarillo de Tormes” en la picaresca*, Ariel, Barcelona, 1972.
- Lejeune, Philippe; *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.
- _____ *El pacto autobiográfico* (traducción de Ángel G. Loureiro del primer capítulo del libro *Le pacte autobiographique*), Suplementos Anthropos, Barcelona, no. 29, diciembre 1991, pp. 47-61.
- Lipovetsky, Gilles; *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los tiempos democráticos*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- Lukács, Georg; *El alma y las formas. Teoría de la novela*, Grijalbo, México D.F., 1985.
- Melville, Herman, *Bartleby el escribiente*, trad. Jorge Luis Borges, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2004.
- Mondolfo, Rodolfo; *Breve historia del pensamiento antiguo*, Losada, Buenos Aires, 2003.
- Mutis, Álvaro; *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Siruela, Madrid, 1993.
- _____ *Summa de Maqroll el Gaviero*, Visor, Madrid, 1992.
- _____ *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1999.
- Onfray, Michel; *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*, Paidós, Buenos Aires, 2004.
- _____ *Las sabidurías de la antigüedad. Contrahistoria de la filosofía, I*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- Ortega y Gasset, José; *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985.

- Ospina, Luis; *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo. Documental (guión)*, en Varios autores, *Fernando Vallejo. Condición y figura*, Taller El Ángel Editor, Medellín, 2005.
- Ospina, William; *¿Dónde está la franja amarilla?*, Norma, Bogotá, 1999.
- Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis (Comp.); *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila, Caracas, 1993.
- Paquet, Léonce (ed.); *Les Cyniques grecs. Fragments et témoignages*, Le Livre de Poche, Paris, 1992.
- Pareja Heredia, Diego ; “Fernando Vallejo y el Ig Nobel de Física” en <http://www.matematicasyfilosofiaenelaula.info/articulos/cronica%20VI.pdf>; consulta: enero, 2011.
- Piglia, Ricardo; *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- _____ *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- _____ *Respiración artificial*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1993.
- Pouliquen, Hélène; “El horizonte cultural implícito en *La última escala del Tramp Steamer*, de Álvaro Mutis”, en Actas del IX Congreso de la Asociación de Colombianistas (Universidad de los Andes, Bogotá, julio 26-29 de 1995), Asociación de Colombianistas, TM Editores, no.16, 1996, pp. 34-37.
- _____ “Presentación de Pierre Zima”, *Revista Argumentos*, Universidad Nacional, Bogotá, no. 8/9, agosto de 1984, pp. 121-125.
- _____ *Dos genios femeninos: Simone de Beauvoir y Julia Kristeva; literatura y libertad*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, Imprenta Patriótica, 2009.
- _____ *El campo de la novela en Colombia. Una introducción*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, Imprenta Patriótica, 2011.
- Pozuelo Yvancos, José María; *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid, 1993.
- _____ *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica/Letras de Humanidad, Barcelona, 2006.
- Reis, Carlos, M. Lopes, Ana Cristina; *Diccionario de Narratología*, Ediciones Colegio De España, Salamanca, 1995.
- Restrepo, Laura y Vallejo, Fernando. Reportaje: “Diálogo entre los escritores Laura Restrepo y Fernando Vallejo: Delirio y desbarrancadero en Colombia” por Juan Cruz, 02.03. 2008. Consultado en línea:

- http://www.elpais.com/articulo/reportajes/Delirio/desbarrancadero/Colombia/elpepusocdmg/20080302elpdmgrep_3/Tes
- Sábato, Ernesto; *El túnel*, Seix Barral, Barcelona, 2008.
- Said, Edward; *El mundo, el texto y el crítico*, Debate, Barcelona, 2004.
- _____ *Representaciones del intelectual*, Debate, Barcelona, 2007.
- Salazar Jaramillo, Alonso; *No nacimos pa' semilla: la cultura de las bandas juveniles de Medellín*, Planeta, Bogotá, 2002.
- Santamaría, Germán; "Prohibir al sicario", en la Revista *Diners*. Disponible en la red: <http://www.revistadiners.com.co/noticia.php3?nt=5125>. Consulta: mayo de 2011.
- Sartre, Jean-Paul; *Las palabras*, Losada, Buenos Aires, 1966.
- Sennett, Richard; *El declive del hombre público*, Península, Barcelona, 1978.
- Silva Romero, Ricardo; "Más que una película, La Virgen de los sicarios es una columna de opinión", en *Semana*, 1 de enero de 2001. Disponible en la red: <http://www.semana.com/noticias-cultura/virgen-sicarios/15786.aspx>. Consulta: mayo de 2011
- Sloterdijk, Peter; *Crítica de la razón cínica*, Taurus, Madrid, 1989.
- Todorov, Tzvetan; *Introducción a la literatura fantástica*, México D.F., Coyoacán, 1999.
- Torrente Ballester, Gonzalo; *El Quijote como juego*, Guadarrama, Madrid, 1975.
- Vallejo, Fernando; *La Virgen de los sicarios*, Alfaguara, Bogotá, 2002.
- _____ *Logoi. Una gramática del lenguaje*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1997a.
- _____ *Barba Jacob el mensajero. Biografía*, Planeta Colombiana, Bogotá, 1997b.
- _____ *Almas en pena, chapolas negras. Una biografía de José Asunción Silva*, Suma de Letras: Distribuidora y editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., Bogotá, 2002.
- _____ *El río del tiempo*, Alfaguara, Bogotá, 1998.
- _____ *El desbarrancadero*, Bogotá, Alfaguara, 2008.
- _____ *La tautología darwinista y otros ensayos de biología*, Taurus, Madrid, 2002.
- _____ *La rambla paralela*, Alfaguara, Bogotá, 2002.
- _____ *Mi hermano el alcalde*, Alfaguara, Madrid, 2004.

- _____ *Manualito de imposturología física*, Taurus, Madrid, 2005.
- _____ *La puta de Babilonia*, Alfaguara, Bogotá, 2007.
- _____ *El don de la vida*, Alfaguara, Bogotá, 2010.
- _____ “Memoria y consejos del sobreviviente”, *Revista El Malpensante*, no. 44, febrero-marzo 2003, Bogotá.
- _____ “El gran diálogo del Quijote”, *Revista Soho*, no. 67, 2006, pp.251-260.
- _____ “Cursillo de orientación ideológica para García Márquez”, *Revista El Malpensante*, no. 13, nov.-dic. 1998, pp. 44-48.
- _____ “Fernando Vallejo: Romanul e marele gen literar”. Entrevista realizada por la autora el 18 de enero de 2008 en el Carnaval de las Artes de Barranquilla. Publicación en rumano: *România literară*, no. 11, marzo del 2008: 16-17.
- _____ “Discurso de aceptación del Doctorado Honoris Causa en Letras de la Universidad Nacional de Colombia”, Publicación Especial del Decanato, no.7, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2009.
- _____ “Por el desafuero”, *Revista Soho*, no. 58, diciembre de 2004, Bogotá. Disponible en la web <http://www.soho.com.co/la-vuelta-al-mundo/articulo/por-el-desafuero/4212> Consulta: febrero, 2011.
- Vargas Llosa, Mario; *García Márquez: historia de un deicidio*, Monte Ávila, Barcelona-Caracas, 1971.
- _____ *Cartas a un joven novelista*, Planeta Colombiana, Bogotá, 1998.
- _____ *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Alfaguara, Madrid, 2006.
- _____ *La verdad de las mentiras*, Alfaguara, Madrid, 2002.
- Varios autores; *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- Varios autores; *Fernando Vallejo. Condición y figura*, El Ángel Editor, Medellín, 2005.
- Varios autores; *Palabra de América*, Seix Barral, Barcelona, 2004.
- Vásquez, Juan Gabriel; “La esquizofrenia del punto de vista”. Disponible en la red:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/bole69/bolet33.htm>. Consulta: diciembre, 2010.

Vélez, Juan Diego; "Un desafortunado Manualito de imposturología física".

Disponible en la red:

http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/G/g_ciencia_marzo13/g_ciencia_marzo13.asp. Consulta: enero, 2011.

Verdú, Vicente; *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*,

Anagrama, «Compactos», Barcelona, 2006.

Vila-Matas, Enrique; *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 2000.

Villena Garrido, Francisco; *Las máscaras del muerto: Autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2009.

Zima, Pierre; *L'ambivalence romanesque: Proust, Kafka, Musil*, Peterlang, Frankfurt am Main. Bern. New York. Paris, 1981.

_____ "Hacia una sociología del texto" (Selección y traducción de Hélène Pouliquen), *Revista Argumentos*, Universidad Nacional, no. 8/9, agosto de 1984, Bogotá, pp. 127-145.